قراءة .. لنا

والعناية بالنشر شطر النشاط الذى ينهض به النادي ، بل لعله الشطر الأكبر إذ إنه لا يلبث أن يمتد فيصبح عملاً توثيقياً يشتمل على النشاط المنبري وما ينقسم إليه من محاضرات وندوات وأمسيات شعرية وقصصية .

ولذلك جاءت عناية نادي جدة الأدبي الثقافي بهذا الجانب متمثلة فى الإصدارات المختلفة التي قدمها خلال السنوات الماضية والتي اشتملت على مؤلفات لعدد من المثقفين من السعودية وأقطار عربية أخرى ، ولذلك اشتملت على النصوص التي تلقى من على منبر النادي إضافة الى كتاب علامات الدوري .

ولقد حرصنا أن تكون تجربة النشر تجربة عربية الأفق ينصّب حرصها على دعم ونشر الكتاب الجيد سواء كان مؤلفه سعودياً أو من قطر عربي آخر ولذلك كان من نصيب النادي أن شارك فى إصداراته أقطاب الثقافة العربية ولقيت هذه المنشورات صدى طيباً فى كثير من العواصم الثقافية العربية .

ولما امتدت هذه التجربة إلى ما ينيف على العقد من عمر الزمن نحن بحاجة إلى وقفة مراجعة لهذه الإصدارات وقراءة لها ولذلك جاء هذا العدد الخاص من علامات لينهض بهذه المهمة التى أعاننا عليها أصدقاء كرام من تونس نهدوا لهذا الأمر فجاءت قراءتهم تأكيداً للتواصل الثقافي الذي تمتد جذوره لأكثر من سنوات عشر سعد فيها النادي بزيارة عدد من الأساتذة الكرام من تونس للمشاركة فى نشاطاته المختلفة منهم الأستاذ الكبير العروسي المطوي والدكتور عبدالسلام المسدي والدكتور حمادي صمود والدكتور محمد الهادي الطرابلسي والدكتور حسين الواد والشاعر نور الدين صمود والأساتذة محمد النويري

وعبدالله صوله ، ولذلك فإن استقلال الأصدقاء التوانسة بهذا العدد من علامات لا يجيء خارجاً عن سياق هذا التواصل الثقافي الذى نجهد جهدنا ليكون أنموذجاً نترامى إليه مع كل عاصمة وكل مثقف عربي نمد خلاله الجسور التي نزعم أنها موجودة بيننا منذ أن جمعتنا اللغة العربية وثقافتها التي وحدت بيننا . .

ولقد تناول الباحثون في هذا العدد من علامات بعض إصدارات النادي تاركين إصدارات أخرى لعلها تكون موضوعاً لعدد قادم من علامات نطمح لأن يستثير عاصمة ثقافية أخرى فتتفضل بتقديمٍ قراءتها لها مما يزيد جسورنا صلابة لتأكيد الوحدة الثقافية التي تربط بيننا جميعاً . .

التحرير

نظرات في «علامات»

تقديم وصفي تحليلي نقدي

كمال عمران

ليس تقديم علامات أمراً هيناً يسيراً . إنه إقدام على مجلة هي في الحقيقة مجموعة كتب متلاحقة تنطوي على بحوث مختلفة في المادة ولكنها تتآزر ـ في غالب الأحيان ـ لتنحت موقفا نقديا ورؤية متماسكة تشق لنفسها طريقاً ـ ببطء ثابت ـ وسط خضم من المدارس والتيارات والاتجاهات . ولا ندّعي أن مشروع علامات مكتمل ناضج انه وليد يحتاج الى الرعاية والى الصيانة من جهتين .

الجهة الأولى هي علامات ذاتها فكل الذين يسهرون عليها يحملون تصورات ومفاهيم انعكست في الافتتاحيات ـ وهي غير الافتتاحيات المألوفة إذ اختير لها عنوان يوحي بأبعاد المشروع النقدي في « البدء » والمبتدأ لهذا الخبر الكلمة والكلمة كون وكيان . ان الغوص في أعماق النصوص القصيرة المكتنزة كفيل بأن يكشف عن وحدات المشروع وآفاقه .

الجهة الثانية هي الجماعة التي تعاضدت قواها الفكرية وطاقاتها المعرفية للكتابة في علامات . وهي جهة جوهرية ترعى علامات وتغذيها وهي متميزة من جانبين أساسيين ، جانب الاختلاف في تناول قضايا النقد والأدب فنحن إزاء مدارس واتجاهات لا يكون الاختلاف فيها إلا رحمة وجانب الجمع وهو ربط صلات متينة بين أهل الاختصاص في البلاد العربية فلم يبق المشروع النقدي سعوديا ، وان هو المنطلق ، بل أضحى شاغلا ترقى اليه همم المفكرين العرب مشرقاً ومغرباً ، أليست علامات بداية لمشروع نقدي أدبي يسرع الى مشروع ثقافي حضاري ؟

٣ ـ عملية الوصف :

وفرت « علامات » أركاناً ثلاثة قارة ، هي كلمات البدء ، في البدء ، والمقالات والبحوث ، ثم تقديم المنشورات تقديماً موجزاً مقتضياً .

وهي أركان تخضع لتقسيم ثنائي ، القسم الأول يعبر تعبيراً دقيقاً عن رؤية أصحاب « علامات » وعن مشروع لم نره مشروعاً نقدياً مكتفياً بالنص الأدبي

وان هو اختار الغوص في حياضه ، بل هو مشروع ثقافي حضاري يسعى الى استنهاض الهمم لنحت معالم معرفية وفكرية تنطق عن تحديث في التصور وفي المنهج . ولنا في هذا القسم الأول أن نتبين مفصلين متلازمين ولكنهما لا يلتقيان حتماً في الأسباب وفي الغايات . كل ما جاء في كلمات « البدء » صرح طموح يبني مرتكزات جديدة تعي خطورة الدرس النقدي وأبعاده في حقل الابداع وفي حقل التحصيل والدرس والقراءة وهي ابداع آخر على الابداع الأول إذ لا شك - في علامات - في أن النقد ابداع يستوجب معاناة ذات وجوه ، منها وجه يتصل باللغة وآخر يتصل بما ينشأ عن اللغة من كون يلخص في التشكيل ، ومنها الغوص في التراث واستشراف مواقع الحداثة في آن . ومنها التفكير في مسألة المصطلح . أما المنشورات التي انتثرت في « علامات » فهي وإن حظيت بمكانة خطيرة فانها لا تفصح عن الرؤية التي أومأنا اليها إلا من وراء حجاب . فهي بلا جدال تخبر عن نشاط جليل في النشر . ولكنها لا تمت بصلة وثيقة الى البيان النقدي المتوفر في علامات ، بل لعل كثيراً من هذه الكتب لا تعلو الى ذلك البيان ولا تحط في رحال النظر التحديثي الذي رامت « علامات » تأسيسه . القسم الثاني هو المقالات التي جمعت أقلام جلّة من المفكرين العرب في قضايا النقد والأدب . فمثلت « علامات » وعاء وحوضا بيد أن الاتجاهات التي أفصحت عنها المقالات لا تعود الى الدرس النقدي « العلاماتي » عوداً مطلقاً خالصاً ، صحيح أن جلّ هذه المقالات تسهم في المشروع وتغذيه وتجتهد في شد أزره شدا ناجعا ، ولكن فيها ما ينأى بل ينشز نشازا فهو يعبر عن عقلية منفتحة في علامات تضع تقاليد ضرورية لأي مشروع فكري تحديثي . آثرنا أن نصف هذه المقالات وصفا تأليفياً صغناه في شكل جدول يحصي المقالات عداً ويستنفر منها الرحيق على القدر الذي نجح به أصحابها في صياغة رؤية نقدية اتسعت لمجالين هما التجديد بناء على التراث ، والتأسيس توقا الى التحديث والى وضع لبنات ابداع عربي يتجذر في الأصول المخصبة ويتهيأ تهيؤاً ناضجا للنهل من روح العصر وليس الطريق كالابداع طريقا الى ذلك ، وليس الطريق الى النهوض بالابداع كالنقد . فلا فصل حينئذ بين الأدب والثقافة ، بين اللغة والفكر ، بين وعي التراث ووعي التحديث .

المقال	صاحبه	طبيعته	خاصيته
المجلد الأول			
الجزء الأول			
ذوق الناقد وأثره في الحكم الأدبي	عبدالفتاح أبو مدين	محاولة في رسم تاريخية الذوق عند العرب .	السبيل التمكن من النقد الحديث ، التشبع من النقد القديم .
المغسول والمعمّي (النص المغلق / النص المفتوح)	عبدالله الغذامي	بحث في المشاكلة والاختلاف يستنهض مادة أدبية قديمة بمنهج حديث .	استنفار مقولات الأسلاف في مسألة النص التماسا للنقد النظري التأسيسي عن « المفتوح » والمغلق .
جمال الكلام والكلام على الجمال	محمد الهادي الطرابلسي	عمل مخبري تناول قصة اقتطفت من الأغاني : بحث في جدلية القيمة الجمالية والقيمة الوثائقية في النص الأدبي .	مقاربة حديثة المنهج والروح في تناول نص من الأدب القديم .

فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص	عبدالملك مرتاض	السرقات الشعرية شكل يحط الرحال في مفهوم التناص .	دعوة الى قراءة التراث بروح جديدة .
بنية الاستعارة	سعيد السريحي	طاقة اللغة تنعكس في الاستعارة فينشأ الخلق ويتحقق الابداع الشعري .	الانتباه الى مالم ينل حظا قديما من الدراسة . والوقوف على مواطن الاستعارة عند المحدثين .
الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب (قراءة في الروايات المصرية الحديثة)	اعتدال عثمان	رصد البنية الفكرية من خلال البنية الفنية لعدد من الروايات المصرية المعاصرة .	تصنيف الرواية المصرية الحديثة ونظر في الصلة بين البنية والمرجعية .
معارضة البنيوية	محمد علي الكردي	تعريف بالبنيوية بما يعارضها وقوف على الهرمينوطيقا والاركيولوجيا .	الانتقال من ظاهر البنية الى باطنها .
الإبداع	موزان لانجر ترجمة بكر باقادر	شمولية العمل الفني .	النظر في خصائص الابداع الذاتية .

المجلد الأول			
الجزء الثاني			
المقـــال	صـاحبه	طبيعته	خاصـيته
عن الأقنعة الثلاثة	مصطفى ناصف	بحث في الفرضية انطلاقاً من شعر لأبي ذؤيب .	عمل تأليفي رصد طريقتين في النظر الى إشكال الزمان .
لامية أمية بن أبي الصلت وعاطفة الأبوّة : قراءة اسلوبية اشارية في هذه العاطفة	ناصر سعيد الرشيد	مقاربة أسلوبية لدراسة محور عاطفي عند ابن أبي الصلت .	عمل تطبيقي غالبه الطابع التجزيئي .
التأريخ للأدب العربي تساؤلات ومواقف	محمد الكتاني	تأكيد التاريخ الأدبي والإلحاح على صلته بالنقد .	الدعوة الى الافادة من العلوم الانسانية ، والدعوة الى المرونة عند تطبيق المناهج .
اللغة والأشياء	منذر عياشي	كلام على اللغة ، في خصائصها ووظيفتها وعلاقتها بالأشياء .	الإلحاح على الكون اللغوي بوصفه كائناً حياً .

الأنماط السردية عند (جاب لينتفلت)	سعيد يقطين	بحث في السرديات : الأشكال والوظائف .	الوقوف على أهمية « لينتفلت » تركيزاً على التحليل السردي وعلى توسيع السرديات .
في المقاربة السيميائية	معجب سعيد الزهراني	التعريف بالسيميائية	استثمار أدوات البحث السيميائي وتطبيقها بعد تمثلها ونقدها .
مدخل الى شعرية التشبية ، نقض لحسية الشعر الجاهلي	عالي سرحان القرشي	اعادة النظر في التشبيه وفي وظائفه .	دفع شعرية التشبيه عن الشعر الجاهلي .
ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص . !	صالح معيض الغامدي	نقد على النقد مناقشة بحث عبدالملك مرتاض .	الحث على الافادة من النقد الغربي دون روح التمجيد للماضي التالد .

المقـــال	صاحبه	طبيعته	خاصيته
المجلد الأول			
الجزء الثالث			
تعليق على ترجمة	حمادي صمود	تعليق على ترجمة كتاب « مفهوم الأدب » وهو مجموعة من الدراسات لتودوروف .	ألحّ التعليق على مبادىء جوهرية منها : التدقيق - الأمانة - الغموض .
التناص عند عبدالقاهر الجرجاني	محمد عبدالمطلب	تأمل وقفات الجرجاني مع « التناص » .	التعامل مع النص القديم بمصطلحات هي أداة كشفية .
مراجعة لـ « قصص محكية / مرتين » إدجار آلان بو	ترجمة : محمد سليمان القويفلي	توظيف طريقة آلان بو واستيعاب أبعادها عبر الترجمة .	تقديم الأصل لأطروحة آلان بو ، والنفاذ الى شروطه عن القصة القصيرة .
مصطلح الفحولة في النقد العربي	محمد بن مريسي الحارثي	نظرة تحليلية تاريخية لمصطلح الفحولة (الأصمعي ، ابن سلام . . .) .	حدود دورة مصطلح الفحولة .

الشعر وبلوغ الغاية	سعيد مصلح السريحي	نظر في شعر المحدثين قياسا الى الشعر القديم والعلاقة القائمة بين اللغة وما تنشئه من عوالم .	رصد الخصائص الفنية في الشعر العربي القديم والمحدث في ضوء الكون اللغوي .
بين النقد والأدب	عبدربّ النبى اصطيف	النقد انشاء على انشاء فالصلة وثيقة بين الأدب والنقد .	العملية الأدبية تتسع للأدب وللنقد وتنبجس في كلتا الحالتين عن اللغة .
العميد في الحجاز صفحات مجهولة من أيام طه حسين	عبدالفتاح أبو مدين	رسم من عمق الذاكرة ومن باطن الاحتفال بزيارة طه حسين الى الحجاز .	تعلو المقالة على الذكريات والاحتفاء لتدرك غاية تسربلت عبر السطور هي طه حسين الرمز ، فكرياً وأدبياً .
دون اللوم وفوق العتاب : تعليق على بحث سبق نشره	سعد مصلوح	نقد لطيف هادىء ولكنه لاذع شديد لمقال « لامية بن أبي الصلت وعاطفة الأبوة » .	من البحوث ماهو في عملية التحديث أول الوهن .

المجلد الأول			
الجزء الرابع			
المقــــال	صـاحبه	طبيعته	خاصـيته
النقد الأدبي وانتماء النص	عبدالسلام المسدي	ارتبـاط الكلام الأدبي بصـاحبه والحاجة الى النقد للحكم . رسم خطوط منهجية عامة لتوفير سلامة التناول النقدي .	نشـوئيـة النص . استكشـاف مكونات الابـداع عند القـراءة وفهم الـرسالـة الـدلاليـة عـبر التركيبة اللغوية ودقائقها .
السفافيد تنقلب الى صاحبها	عبدالفتاح أبو مدين	اسهام ساخر في معركة السفود وانتصار لصوت العقاد « الرجل الفحل » .	الى أي حـدّ تؤثـر المعـطيـات الأخلاقية في الأدب ؟
ضمـير الجـماعـة في القصيـدة المعاصرة	صلاح فضل	نظرة فاحصة في شعر أمل دنقل .	هل القصيدة المعاصرة هي حتماً قصيـدة حـداثيـة ؟ لا تفصـح الدراسة عن كوامن هذه المسألة !

أسرار البلاغة بين إلشمس والأذريونة	ميجان بن حسين الرويلي	بحث في مواقف للجرجاني علاقة الألفاظ بالمعاني .	استكشاف للاختفاء والأسرار في بلاغة الجرجاني وإحالة على مجال جديد آخر .
رواية « اسم الوردة » والتحليل الاجتماعي . باسي فولك	ترجمة : أبوبكر أحمد باقادر	« اسم الوردة » لإيكو ، وهي مشروع سيميائي .	كيف يقرأ القارىء النص الأدبي ؟ مدخل الى ما بعد البنيوية .
الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس دافيد سافان	ترجمة عبدالملك مرتاض	تحليل لسيميائية بيرس ، تقديم لمقولات التحليل الثلاثي للعلاقة - السمة القائمة على المقولات ونظر عن تصنيف بيرس للسمات .	التعريف - المبسط - بالسيميائية .
الأدب المقارن الى أين ، عن كتاب ما الأدب ؟	ترجمة نذير العظمة	مراحل مهمة من الأدب المقارن .	مناقشة مظاهر من مصطلح الأدب المقارن .
من الرؤيا الى الرؤية ، قراءة في قصيدة « رؤى » لمحمد حبيبي	حسين بافقيه	دراسة تطبيقية ترصد الرؤيا طريقا الى الرؤية .	دراسة نقدية مخبرية بيد أن معالم التحديث في « رؤى » بقيت باهتة .

الجزء الخامس			
المجلد الثاني			
المقال	صاحبه	طبيعته	خاصته
الموقف والصياغة في كتاب «شعر ضياء الدين رجب» .	عبدالفتاح أبو مدين	السبيل الى الدراسة الفنية الحقيقية تستوجب غوصا في البنية لا مجاراة للنص واقتفاء أثر وصفات جاهزة .	دعوة إلى النقد النافذ بأيدي الناقد المتخصص .
في مقتضيات التعامل مع النص	حمادي صمود	رحيق عمل مخبري أفضى إلى مفاهيم نقدية تجوس خلال النص الأدبي	التعامل مع الأدب يحتاج الى نظرية في الأدب ، والقراءة تكون في العمق ذاتية .
الترجمة والاختلاف	عبدالسلام بنعبد العالي	بحث في طرق التجربة وفي جملة من آلياتها .	الترجمة حمّالة للفوارق والاختلافات
المعنى المحال في الشعر	شكري مبخوت	نظرات نقدية تتأمل النص الشعري المحدث وترصد معنى المحال فيه وقوفا عند المعايير والخصائص .	المحال طريقة «الكلام المحيّل» في التعبير عما لا تقع عليه لغة العقل والعلم .

حركة اللغة الشعرية ، جدل النظائر والأضداد .	سعيد مصلح السريحي	مدخل بلاغي تطبيقي ينأى عن الفهم السطحي (الزينة) الى التوظيف الفني .	اطلاق القدرة الايحائية في اللغة واللغة تعكس العمل الشعري
ابن الرومي ونقد الشعر بالشعر	يوسف حسين بكار	لشعر ابن الرومي على الشعر موضع من النقد خطير	الإلماع إلى الجانب الإبداعي في النقد فضل عن الجانب الفاحص .
التحليل السيميائي للخطاب الشعري النص من حيث هو حقل للقراءة .	عبدالملك مرتاض	مدخل نظري ناشيء عن ممارسة نقدية لنص شعري للسياب .	رصد الحقول الدلالية من زاوية سيميائية ومن حيث العلاقة بينها وبين الايقون
بناء المعلقات السبع . بين كمون الفعل وترميزه وتحققه	عالي سرحان القرشي	تبيّن البحث مراحل تعبر عن مفاصل المعلقات .	تمفصل المعلقات الى كمون الفعل وترميزه وتحققه لا يحجب خصوصية كل معلقة .
الشعرية والقياس	ترجمة منذر عياشي	الوعي القياسي إحالة على التقاليد الشعرية الغربية .	رصد القياس في مستوى المدلول والدال وفي مستوى تركيب العلل .

المقال	صاحبه	طبيعته	خاصته
الجزء السادس — المجلد الثانى			
النقد الأدبي والعلوم الإنسانية	ندوة علامات عبدالسلام المسدي ، حمادي صمود ـ حسين الداد ـ محمد القاضي ـ إدارة عبدالفتاح أبومدين	الخوف على النقد الأدبي في تمازج الاختصاصات من أن يفتقد قسماته .	حوار ثقافي عربي يستهدف نظرية النقد ـ العلوم الإنسانية في خدمة أو هي جزء منه .
بين معلقتي امرىء القيس وزهير بن أبي سلمى . لأحمد باقازي	نقد تحليلي : عبدالفتاح أبومدين	نقد في مستوى المنهج وفي مستوى المواقف .	الدعوة من وراء النقد إلى «الجدّ الصارم في القراءة» .
من قراءات نقادنا القدماء الجديدة	يوسف بكار	قراءات القدامى وتأويلاتهم الحولي ، قدامة بن جعفر .	لا تقدم الدراسة إفادة جادة تميز بين «الجديد» و«الحديث» .
بول ريكور Paul Ricour	فؤاد كامل	التعريف بالنظرية التأويلية عند ريكور .	الإحالة على طاقة اللغة في عمليتي التفسير والتأويل .

النقد التطبيقي عند عبدالرحمن شكري	محمد رجب البيومي	استنفار المواقف النقدية عند عبدالرحمان شكري وهي موغلة في عمق النظر .	التعريف بنمط من النقد لم يجد الحظ الكافي لدى الدارسين .
سيمياء اللغة والفكر	منذر عياشي	مبحث ينهل من البعد الفلسفي ويقف من اللغة والفكر موقفا يسعى إلى التحليل وإلى التوظيف .	الإحاطة باللغة/ الفكر إحاطة ابيستيمولوجية ـ اهمية الاشارة بالنسبة الى الإنسان .
نحو تأصيل تصوّر إسلامي للأدب	محمد بن مرسي الحارثي	تنزيل وظيفة الأدب تنزيلا إسلاميا يجاري النظرة إلى الكون والحياة والإنسان .	يحيل المقال على سؤال محض : هل الديانة عيار على الإبداع ؟
تفكيك الذات في مرايا نجيب محفوظ لجيمس ردكنج	ترجمة أحمد الهواري	تحليل اللوحات ، المرايا حول شخصية «عقل»	نموذج من كوميديا نجيب محفوظ ، كوميديا العالم .

الجزء السابع			
المجلد الثانى			
المقال	صاحبه	طبيعته	خاصته
نقد لتحقيق تراثي : كتاب الشفاء في بدائع الاكتفاء	عبدالفتاح أبومدين	نقد للتحقيق منهجيا ومضمونيا	الدعوة الى الانضباط العلمي في عملية التحقيق .
الغذامي والكتابة	عبدالسلام المسدي	إخوانيات حطت الرحال في نظرات نقدية	الإشارة الى جوانب خطيرة في «الكتابة ضد الكتابة» .
غياب الأب	عبدالسلام بنعبد العالي	الفلسفة استراتيجية لتقويض الأزواج الميتافيزيقية والأدب استراتيجية لمراوغة اللغة . نظر في كتاب كليطو «الغائب» .	اللغة هي مأوى الوجود . إلى أي حد تتضح الرؤية النقدية عندما تنم بالمفاهيم الفلسفية ؟
مصادر السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم	صالح الغامدي	فعل المثاقفة في كتابة السيرة الذاتية عند العرب قديما	الكشف عن المصدر الإسلامي للسيرة الذاتية

حول كتاب الاسلوب والأسلوبية	عبدالله صوله	نقد لترجمة منذر عياشي كتاب بيير قيرو : الأسلوب والأسلوبية .	الحث على الصرامة في عملية الترجمة .
تشكل المعنى الشعري	عبدالقادر الرباعي	في تأويل المعنى الشعري ، باستحضار قيمة الجمال وجمال القيمة .	تجسيد رؤيا الشاعر في القصيدة الشعرية .
شاعرية محمود حسن اسماعيل	شفيع السيد	دراسة تطبيقية تحاول الاغراب ، الصورة الحسية ، التأمل ، الوطنية ، شعر الطبيعة ، شعر الحب ، الجوانب الفنية . .	لئن أوحت الدراسة بشاعرية «فذة» عند محمود حسن إسماعيل فإن عاطفة الناقد لم تحرر البحث ليبصر مادة الشعر بمجهر تفكيكي توليدي .

الجزء الثامن			
المجلد الثاني			
المقـــال	صـــاحبـــه	طبيعته	خاصته
المشكل غير المشكل : قضية المصطلح العلمي	ندوة علامات : حمزة قبلان المزيني ، عبدالله الغذامي ، حسين عطية طهان ، معجب سعيد الزهراني ، منير احمد التريكي ، ادارة سعيد مصلح السريحي	بلورة المصطلح ، صلته بالبحث العلمي ، البعد اللغوي والبعد الثقافي . المعرفة بالعلم ومعرفة اللغة العربية ثم الابداع .	اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول
المصطلح النقدي وآليات صياغته	عبدالسلام المسدي	النظر في الثوابت المعرفية والنواميس اللغوية والمسالك النوعية الخاصة .	قدرة اللغة العربية على صياغة المصطلح ـ استيعاب الدخيل ، تجريد الأسماء ، توليد الألفاظ .
جدلية المصطلح الأدبي	عز الدين إسماعيل	المصطلح اجتماعي في مجال المعرفة فهو مفتوح متطور	مجال انتقال المصطلح من معرفة الى أخرى ومن لغة إلى أخرى .

في نقلة المصطلح . نموذج من انحسار المجال الدلالي	حمادي صمود	التفقه في المفاهيم في مظانها ـ نموذج بارطي : الكتابة في الدرجة الصفر ـ سبيل الى توسيع المجال الدلالي .	تواضع زاد بعض الناقلين من المعارف بآداب الغرب ، من مظاهر انحسار الدلالات .
أزمة المصطلح النقدي ـ تجربة شخصية	عبدالواحد لؤلؤة	دور النقدة بثقافاتهم ومشاربهم اللغوية من أبرز أسباب اضطراب المصطلح في الثقافة العربية .	نظرة تاريخية تضع التشكيلة المصطلح في إطار الترجمة قديما وحديثا .
تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية	توفيق الزيدي	كيف التأسيس للمصطلح النقدي وتجاوز العراقيل المنهجية والثقافية التي تعطله .	ينهض التأسيس على الجرد والخزن والدراسة ـ تطبيق مصطلح «العصماء» القصيدة العصماء في المستوى الدلالي وفي مستوى الاستعمال .
بنية التحوّل البلاغي	محمد عبدالمطلب	الكشف عن البنية البلاغية وتحولاتها انطلاقا من أصل مثالي .	دور اللغة ـ والموقف من اللغة كالموقف من الوجود ـ في عملية التحويل .

المصطلح اللساني النقدي بين واقع العلم وهواجس توحيد المصطلح .	محمد النويري	نقد مقال نظرة في مصطلح النقد العربي الحديث والمؤثرات الأجنبية فيه .	الدعوة إلى التفكير الجاد لوضع المصطلح العربي .
تقنيات السرد الروائي فوضى المصطلح	محمد صالح الشنطي	بحث في السرد والسردية : أنواع السرد ومراتبه : تقنيات السرد .	الحاجة الى معجم فني يلم شعث المصطلحات ويسعى الى تحديدها .
أسس المصطلحية	محمد محمد حلمي هليل	وضع المصطلح وظروفه في أوروبا ـ إشكاليات المصطلح	نظام التصورات وصلت بالمصطلح ، الدعوة الى تمرين المتخصصين على طرائق العمل المصطلحي وتفهم النظرية العامة للمصطلحية .

إذا أمعنا النظر في المقالات فإننا نخلص الى نتيجة نطمئن فيها إطمئنانا إلى الإحصاء وبناء الملاحظات عليها .

١ ـ المادة الحديثة : ٣٤ مقالة .

٢ ـ المادة القديمة : ١٩ مقالة .

٣ ـ المادة القديمة والمنهج الحديث : ٩ مقالات .

٤ ـ الترجمة : ٧ مقالات .

٥ ـ الندوات : ندوتان .

وإذا ألحقنا المادة القديمة القائمة على المنهج الحديث بالمادة الحديثة فإن التفاوت يتضاعف بين الحديث والقديم في علامات . وإذا أضفنا الترجمة الى الحديث فإن الخلل سيلوح كبيرا بين المادتين الحديثة والقديمة . أليس علامات ، في ضوء هذه الملاحظة ، مهبطا للأقاويل النقدية الحديثة ، تتشوف الى بناء معالم صروح في النقد العربي تعرّد بعنايتها عن الموروث الآسر وتجري نحو الموروث الحافز لترسخ الأقدام في المعاصرة . وإن كنّا لا نرتاب في أن المادة الحديثة لا ترقى دوما الى مستوى روح العصر ، فإننا وقفنا على مواقف تقتحم مجال الإبداع ورحاب النقد اقتحاما صارما ناجعا لا يخلط العمل العلمي الموضوعي بالعاطفة والأهواء وهو ما يفسر وجود مقالات بلغت من الصراحة والوضوح مبلغ الشدة المحمودة متى كانت الغاية تأسيس «الدرس النقدي» . وليست المادة الحديثة ذوبانا في النظريات النقدية الغربية فلم تشرئبّ الأعناق لاستطلاع مواقع الإنتاج الأدبي والنقدي في المدارس الغربية إنها . . بصفة عامة ـ تلطّف من تلك النظريات وتبصرها بعين فاحصة قادرة على اختراق حدودها لإدراك المدارات التي ترفع للأدب العربي وللنقد العربي ، شأنا لا يجد الفخار والخيلاء بقدر ما يجد الحرص على التوظيف وعلى التطوير .

أما المادة القديمة فقد عرّفت بمواطن خطيرة من الأدب العربي القديم ومن الشعر بصفة خاصة ، ومن النقد في كثير من الحالات ومن أوجه البلاغة على وجه التخصيص ، كما تعرضت إلى روح تمجيدية كانت أحيانا على مشارف التعسف والإسقاط . فمثلت عقلية «سبقناهم إليها» عقبة كؤودا حالت دون النهل من التراث نهلا هادئا حافزا .

ولقد تفطنا الى دور الندوة في علامات ، فاعتبرناها جزءا متميزا خطيرا ينبني على حوار مثمر ينبىء بقدرة أهل الاختصاص في مجال الأدب والنقد على الإضافة لا على الاجترار والبراعة في النقل .

عملية التحليل

١ ـ في البدء

« علامات » مشروع نقدي يحمل في طياته صورة عن الأدب العربي وعن النقد فضلا عن الثقافة . وقد وجدنا الافتتاحيات تقتحم كونا فكريا برؤية جديدة حرية بالدراسة . انها تقوم على ثلاثة عناصر متعاضدة لا يمكن الفصل بين الأجزاء التابعة لها .

العنصر الأول هو التراث ، فقد الحت كلمات البدء على أهمية التراث وجعلته قيمة جوهرية تخضع لمرحلتين ، المرحلة الأولى هي معرفته معرفة تتميز بالأناة والصبر لأن مخزون ذاكرة وسجل مآثر ولأنه قبل ذلك ينطوي على معرفة جليلة هي المادة الخام التي تستدعي الى الذهن انتاجا في ظروف تاريخية بدأت مع الجاهلية وانتهت حينما نضب معين الاجتهاد الفكري ، لم نجد علامات تجوس خلال مسألة التراث جوسا عاطفيا ، لقد نقبت عن مواطن الحركة الفكرية ووقفت عندها وساءلتها ، فليس التراث هنا ، في البدء ، إلا التراث الحافز وهو يبني موقفا فكريا رأيناه خطير الأبعاد نفيسا هو التعامل الحي مع التراث فلم نر فيها انتشر من المواقف بصيصا من التمسك الاعمى بالتراث لأنه موروث ولأنه يستوجب العودة الآلية الى أمجاد تالدة في الابداع بكل فنونه ، فلا جرم أن نميز في كلمات « البدء » في علامات بين تراث عبء وآخر حافز ، سكتت المجلة عن التراث العبء ولم تعبأ بما وراءه من خلفية تتعسف على التاريخ تعسفا وتكفر بما يمكن أن يضيفه اللاحق الى السابق ، وانبجست رؤية مصاحبة تلازم المواقف النقدية وتغذيها ، وهي في نظرنا جوهرية بل إنها أصل الإنتاج الفكرى المنشود بكل فروعه ، هي رؤية تاريخية تعي الفواصل بين المراحل الزمانية المتعاقبة ، أليس القبوع ، في مجال النقد ، في أحضان النقد القديم قبولا تمجيديا ، تعطيلا

لحركة النقد فهو تراث عبء يجتر أذيال المفاهيم والطرق ولا يدرك قيمة التطور ثقافيا وفكريا على وجه التخصيص ولم تبن علامات الموقف من التراث على الاكتفاء بما فيه من أبعاد تدرك بالمناخ الذي نشأت فيه فبدا جليا ان الدعوة لا ترتضي سوى التمكن من الإرث النقدي للإنطلاق نحو التأسيس ، وهو ما يؤكد « في البدء » نزعة نحو البناء الفعلي لا نحو الاتباع بل لا ضير أن نقول انها لا تقنع بالتجديد .

إن التجديد في هذا السياق موصول الى « الجديد » والجديد نقيض الرثيث ، فهو « ارجاع الشيء الى حالة الجدة ، أي الحالة الأولى التي كان الشيء عليها في استقامته وقوة أمره ، وذلك ان الشيء يوصف بالجديد اذا كان متماسكة أجزاؤه ، واضحا رواؤه ، مترقرقا ماؤه » ! قد تمتد يد الرثاثة من احدى نواحي جدة النقد وهو بالتجديد يعود ناصعا قد أزيلت عنه أسباب التخلق ، فالمفهوم لم يجر على معنى القطع كما أشار الى ذلك ابن منظور ، بل تمكن من المخيال العربي الاسلامي علي أساس العودة الى الشيء في الحالة الناصعة التي كان عليها .

أما التأسيس فهو بناء انطلاقا من القواعد ، وهو لا يفترض البتة تقويض الموروث بقدر ما يعني الاستعداد ، في مستوى النفسية والذهنية وفي مستوى القدرة على الانجاز والفعل ، فالارتباط بين التراث الحافز والتأسيس طبيعي لأنه ينهض على وعي حاد يدعو الى النهل من القديم والى انتاج معرفة جديدة تراعي روح العصر ولا تعصف بأسس الإرث الفكري ، يندرج التأسيس تحت راية رفعتها علامات هي « تأصيل نهج تراثي » يفهم معناه أشكال ثلاثة هي النمو والتطور والتمثل ، أما النمو فيفيد الحركة ويكتمل بالتغيير المطرد ، وأما التطور فيتصل بالمعرفة ويفهمها على أساس ما به تنزع نزوعا موضوعيا نحو الإضافة والإستحصال الذي لا يتوقف ، والتمثل علامة على بلوغ درجة النضج والرشد إذ هو طاقة على الاستيعاب رفضا للنقل والنسخ وتوقا إلى استنبات الرؤى ، في هذا السياق ينسخ الكلام على « كنوز التراث » ، وليست الكنوز ـ وهي جمع ـ كل التراث بل هي ما فيه من ثمين يمكن أن يوفر رصيدا ذا شأن وهي تفرض الاجتهاد العقلي فرضا يقوي على الابصار النافذ .

العنصر الثاني هو التحديث ، ولعله لا يجوز استعمال الحداثة لأن الحداثة كون ثقافي يجمع بين النشاط المادي والذهني ويخضع خضوعا متواصلا لظاهرة التسارع ، فهي تقوم على واقع اجتماعي تتآزر كل عناصره لنحت بنية يضطلع فيها الإنسان بمسؤولية الوجود ويمسك بمصيره على نحو يمس المعطى الفكري والمنهجي ولا يعدم التأثير العميق في المؤسسات . أما التحديث فهو مشروع ، في الواقع العربي الإسلامي ، يرصد مواطن التحول التي فرضها الواقع التاريخي ويسعى الى الارتفاع ، بالمجتمع الى مستوى الحضارة ، حضارة الإنسان القيم على نفسه ، فيسلك المسالك الآمنة ولعل من أخطر هذه المسالك الابداع ، ولعل من أبرز السبل الناجعة الى الابداع ، « الدرس النقدي » ، فعلامات ، إصدار أراد لنفسه خصوصية ، بل ذاتية بالمعنى « البارطي » للعبارة ، تلخص الذاتية علامات في العناية بالدرس النقدي ، وفي اختيار لفظة عناية ، كثير من الخفر لأن المشروع نهض على غاية التأسيس كما أسلفنا .

قد لا نجانب الصواب إن لخصنا مفهوم الدرس النقدي في المشاركة . وهي حمّالة أوجه ، وجه يربط بين « الأمة » و « المبدع » ويحمّل الناقد مسؤولية جسيمة إذ هو القادح الى شحذ الهمم بالغوص في أغوار الإبداع وبالإحالة الى الكائن اللغوي بوصفه على قاب قوسين أو أدنى من المنسج على طريقة العلوم الطبيعية ، فكأن النقد هو الطريق الى الأدب والى متلقي الأدب من جهة ، والى العلوم الانسانية والى الثقافة البشرية من جهة ثانية ، لخصت « علامات » في « البدء » مشروع التحديث في النقد وجعلت النقد درسا نقديا وبالدرس النقدي اقتحمت مجال الثقافة الكونية ، ووجه تشوق شوقا الى القيم الانسانية وإلى العلوم المهمة في نحتها فضلا عن المناهج التي تلازمها .

إن الإيمان بالدرس النقدي ، إيمان باللغة وبالنص ، هو يقين يرفع اللغة - بالمعنى الحداثي - الى الوظيفة التي هي بها جديرة سواء في عملية الإبلاغ والتواصل أو في مكوناتها الذاتية والكون الذي تشيده فهي لم تبق أداة أو وسيلة الى غاية ، انها كائن حي يضطلع بدور كبير في النهوض بالعلوم الانسانية كلها .

إن التحديث ، حتمية تاريخية ، وأن اللغة كون إنشاء وإبداع وهو في

« علامات » لا يرسب في الأدب ولا يقنع بالنقد إنه ينطلق منها ليصل إلى البنية الاجتماعية وليكون الدرس النقدي جماع الثقافة وسيطا بين المبدع والمتلقي ولكنها وساطة خلق لا أخلاق بمعنى أن النقد إبداع على الابداع فهو يعرج باللغة ، الوسيط الحقيقي بين المنتج والمستهلك ، بين البات والمتقبل الى الخلق ، فيعاني الناقد بها معاناة الأديب ويفتح بابا للقراءة يهدي السبيل ، ويعطف القلوب على قيم الحضارة وعلى المسالك التي اختارتها . وليس من شأن الناقد ، متى انخرط في الدرس النقدي انخراطا حداثيا ، أن يُملي وأن يوّجه ، فهو وسيط بمعنى الغوص باللغة ، لغة النقد ، في اللغة ، لغة الابداع الادبي ، ولا يتسنى ، في ضوء المناخ اللغوي الحداثي ، أن نتوهم انقلاب النقد الى الإرشاد الأخلاقي والوصاية المتصلة به .

العنصر الثالث هو توليد الموقف من صلب التراث والتحديث في أن ، هو المشروع الذي وقفنا على عناصر منه متآزرة في علامات وقد عوّد أصحابها بعنايتهم عن الافتتاحيات الى البدء ، ولعل البدء هو سر العلاقة الممكنة بين التراث الحافز والحداثة بوصفها جوهر الثقافة الكونية وعلامة أساسية تؤصل الإنسان في بيئة معرفية ليس من المجازفة أن نقول إن البشرية لم تعرف لها نظيرا من قبل ، وليس أعسر من التوليد أو من الولادة لأن آلام المخاض تعصف بطمأنينة الارتخاء التراث تمجيدا ومفاخرة وترقى بالكيان الى مستوى الانجاز والتأسيس ، وإذا أنكرت « علامات » « في البدء » الذوبان في التراث فانها استشنعت الانبهار بنظريات غربية ، كان لها دورها التاريخى ثم أفلت آلياتها ، وهي لا تفهم إلا في الظرف التاريخى الذي أنتجها ، فكيف السبيل الى تأسيس ثقافة نقدية عربية واعية . إن علامات دعوة « في البدء » الى البدء ، الى الحركة والى التطوير وقد اقترنت الدعوة باتجاهين متعاضدين ، اتجاه محلي ، سعودي ، وآخر عربي ، وهما مترابطين ، يحطان الرحال في الثقافة الإنسانية .

الإتجاه المحلي استدعاء لأهل النقد في المملكة العربية السعودية على الإسهام في بلورة « الدرس النقدي » ، ليس الدرس كما يتبادر من « علامات » ذا منبت توجيهي أو تفسيري ، إنه منسوج نسجا ضاربا في الترويض والتدريب ، إنه فعل ابتداء وفلح في أرض طيبة نباتها طيب وأكلها دائم أو مستديم .

والإتجاه العربي مفتوح ، يجمع أهل الثقافة والفكر حول مائدة واحدة هي الكلمة . وقد تحقق هذا الاتجاه ولبّى المفكرون والنقاد بصفة خاصة دعوة البدء الصادرة عن علامات فأضحت أعدادها احتضانا لأصوات متعددة ، مختلفة أليس التعدد منحة ، أليس للإختلاف آداب تغذي وتهذب وتعد للإنتاج الخصيب .

وإذا كان الاتجاهان المحلي السعودي والعربي متحدين اتحادا متأصلا حول الكلمة ، وقائما على أساس اللغة والمناهج المتصلة بها فانهما مزرعة للمثاقفة يصعدان في سماء المعرفة الإنسانية ويتجذران في أرض الثقافة الكونية ، هما نحت للثقافة الذاتية يسعيان بكد الروّية الى المجال الانساني إفادة من العلوم الانسانية ـ في هذا المجال ـ إفادة يرتجى منها النهوض بالدرس النقدي .

ألسنا إزاء ذهنية تنسج في « علامات » خيوطا تربط ربطا لطيفا بين الرسوخ في التراث والتوق الى التحديث .

بيد أن لهذه العناصر الثلاثة الجوهرية إطار يدفع الى التساؤل ، فلئن اتضح أن الاطار ينهل من الملاءمة الواعية بين التراث والتحديث ، فإن الخيط الفاصل بينهما لا يفتح عن أقفاله فتحا مبينا ، ولهذا الخيط ، في تقديرنا ، أهمية قصوى لأنه يكشف عن الحدود الممكنة لكل مشروع تحديثي ، ولنا أن نجمل هذا الخيط في التغير الجذري الذي طرأ على ساحة المعرفة وعلى ساحة الواقع التاريخي برمته وهو نقلة نوعية ليس المجال للتوسع فيها ولكن تبين أثرها ضرورة لتمييز بين مرحلتين لا يحجب ما بينهما من اتصال ما يفصل بينهما من فواصل قلبت الأرض غير الأرض والإنسان غير الإنسان . لقد انبنى الكون الثقافي في بني العالم الحديث على قواعد تختلف جوهرا عن بني العالم التقليدي ومهما حسنت نوايا ونشطت الهمم فإن الإغضاء عن أثر النقلة لن ييسر التأسيس المرجو في الحقل النقدي فضلا عن حقول الحياة الأخرى . لم نجد « البدء » في « علامات » حريصا على تأكيد المسافة الفكرية بين العالمين وهي من المفاتيح التي تمهد لبناء « درس نقدي » حقيقي لا يتوهم إمكان المزج بين إنتاج المعرفة في الظرف التقليدي وفي الظرف التحديثي ، ولا يعني التمييز رفض أية صلة بين الموروث النقدي والإعداد للدرس النقدي الذي تبشر ـ بكل خير ـ علامات .

لا شك في أن الوشائج متوفرة وأن الرواسم لا تزول ولكن الصلة الحقيقية لا يقدر على حياكتها إلا الإنسان المعاصر ، وإذا دققنا الكلام على النقد فإن لنا أن نستثمر « كنوز التراث » ولكن في الحدود التي تقف بالتراث في الإطار التاريخي الذي عرفه والأرضية الفكرية التي صدرت عنها ، فالتمييز في هذا السياق موضوعي إذ هو يفصل بين ما في التراث من منابت أنتج منها القدامى إنتاجا نقديا خطيرا لا نراه في كل الوجوه وفي كل التيارات ورغم الجهد الجليل ، خارجا عن المنظومة الفكرية وهي ، في كل حقول المعرفة ، تعود بسرعة الى فكرة التناسق وهي فلسفية وذوقية في أن هذا من جهة ، وما في الحداثة من خصائص تستند الى فكرة محورية هي النسبية ، فلا يستقيم البحث بالرجوع الى حقيقة ثابتة موجودة ـ بالقوة بقدر ما يستوي في حركة مطردة لا تكون فيها الأشياء موجودة بالذات السرمدية بل هي سليلة الصيرورة ، تحتاج الى التِسْآل للكشف عن جوانبها المتطورة المتغيرة .

إن « الدرس النقدي » والعبارة بلا جدال حرية بكل إجلال ، جهد وإنتاج ، وهما يواجهان المثقف العربي في كل حقول المعرفة ، ويحملانه على الوقوف من الموروث موقف المستثمر لا المتبع ، المماحك لا الراضي ويدفعان الى الاطمئنان الى أن جوهر التحديث لا يشبعه ـ بالمعنى البلاغي ـ الاستنان بل يقنعه الابتداع ، فنحن إزاء وجهتي نظر ، الأولى ، في مجال النقد الأدبي ، قد ترضي الوجدان وقد تغذي العاطفة وقد تمني النفس بأمجاد تالدة ، فيؤول النقد ، من جديد ، الى الأشباه والنظائر فيقاس الغائب على الشاهد ولات حين قياس ، والثانية هي ما يشفي لوعة العقل العادي فيصبح النقد عملية إبداعية تمهد باللغة وفي اللغة الى تأسيس حقيقي يأخذ من التراث ما به تنحت الثقافة الذاتية ولكنه لا يجود بما يحفز فحسب بل ما ينقض وينسف حتى يستحيل ما في التراث من مادة خام نسغا يسري في شرايين شجرة الخير ، أصلها ثابت في كنوز الاجداد وفرعها في سماء الواقع الراهن وأكلها آليات تعلو بالبيئة العربية الإسلامية عن الحداثة السطحية وتتجذر في الحداثة الأصيلة وإن السبل الى هذه الحداثة طريقة التعامل مع النص ، أي نص كان ومهما كان جنسه لأن الدرس

النقدي سيضحى قراءة جمعا لا تذوب في الوقوف عند جمال نص الابداع بل تتأكد بقدرة نص النقد على الخلق ، أليس الكلام على الكلام صعبا !

٢ ـ الحديث والقديم

نتبين من الفرق الجسيم بين الدراسات الحديثة والقديمة في « علامات » نزعة توحي بحرص جلي على استحصال المسائل المتعلقة بالنقد الحديث وعلى اقتحام مجالاتها بروح موضوعية تراعي الحاجة الى بناء نقد قادر على الارتفاع الى مستوى التحديث والإسهام في استنبات جذور متجددة لرؤية لا تكتفي بالحقل الإبداعي بل تتوق الى ما يمس الحياة الاجتماعية كلها ، فتكاثر البحوث الحديثة في علامات أمارة على عزم فكري وعلى نهوض بأعباء الثقافة المنفتحة وهو لا يعني البتة تخطي الأصول والمنابت الأولى لذلك مثلت البحوث القديمة حبات عقد بها انتظمت الرؤية على أساس الانطلاق من الماضي والرسوخ في الآني واستشراف الآتي ، فليس القديم قديما محضا ، رؤية ونصا ، وليس الحديث حديثا صرفا ، إنهما يمتزجان في كثير من المواضع فهي قاعدة جرت عليها الأقلام في علامات وإن هي عامة غالبة فانها قد تجد الاستثناء في مقالات موغلة في الاكتفاء بروح الأدب القديم قانعة بما تعتبره الابداع الخالص ، وقد تمعن مقالات أخرى في الحديث فتوحي بنوع من الإبداع متميز .

لما كانت « علامات » وعاء لمادة النقد أو الدرس النقدي آثرنا أن نبقي في هذه الرحاب فاخترنا من الدراسات ما فيها من أوجه تتآزر لتفصح عن رؤية وموقف وأن نربطها بالسياق الحداثي استنكافا من القبوع في الابداع وتوقا الى الصلة ، وقد وجدناها خطيرة ، بينه وبين الثقافة بالمعني الإناسي للعبارة .

١ ـ أ ـ النقد

أجملنا مفاهيم منتشرة في المقالات في جدول بياني قد يؤدي روحا جامعة لا نغفل البتة عن قيمة الجزئيات التي تحف بها .

<table dir="rtl">
<tr><th colspan="2">النقد</th><th colspan="2">اللغة / النص</th><th colspan="2">الأدب</th></tr>
<tr><td rowspan="13"></td><td>الطبيعة</td><td colspan="3">إنشاء عن الأدب</td><td rowspan="13">بنية (ذات سياق) مهاجرة متحولة (محدودة) .</td></tr>
<tr><td rowspan="3">الآليات</td><td colspan="2">الوصف</td><td rowspan="3">التقويم</td></tr>
<tr><td colspan="2">التحليل</td></tr>
<tr><td colspan="2">التفسير</td></tr>
<tr><td rowspan="3">الوظيفة</td><td rowspan="3">القراءة</td><td>مباديء الأدب</td><td rowspan="3">الكتابة تأسيس على نقض واثبات باقصاء</td></tr>
<tr><td>نظرية الأدب</td></tr>
<tr><td>علم جمال الأدب</td></tr>
<tr><td>الخصوصية</td><td>اخراج النص من حيز الممكن الى حيز الموجود المنجز</td><td colspan="2">إنتاج المعنى إنتاجا يتبلور في الزمان وبخرق الحدود الزمانية</td></tr>
<tr><td rowspan="3">المقاصد</td><td>معياري</td><td colspan="2">توهم الكشف عن أدبية النص وقيمتها .</td></tr>
<tr><td>المساءلة</td><td colspan="2">عن علاقة النص بكاتبه ، عن وضع لمعرفة ـ الوثيقة .</td></tr>
<tr><td>المشاركة</td><td colspan="2">النص ذاته ، البحث في الماهيات : الكشف والحفر .</td></tr>
</table>

لئن عزت المقالات ذات النفس التنظيري في الحقل النقدي فان ما توفر يؤدي وظيفة خطيرة لانه يشق عباب دراسات كثيرة كان أكبر همّها العمل المخبري أو الإسراع الى الجانب التطبيقي ولأنه يضيف الى « علامات » اضافة مميزة تهبها نزعة تجريدية ليست تحليقا في المتاهات بقدر ما هي امتصاص لرحيق تجربة وانبجاس ـ تأليفي ـ عن ممارسة وطول عشرة مع النصوص الأدبية ، ولعل أبرز

ما لفت النظر اتجاهان ، الأول يغرف من النظريات الأوروبية ، والثاني يفصح عن معاناة ذاتية وعن مران يكشف عن أقدام راسخة في الأدب القديم وفي الأدب الحديث ، وعن خنصر موضوع على المفاهيم النقدية التالدة والطارفة فهو على الايجاز المشط الذي زاده اكتنازا ، يرفع « علامات » الى « محل » الإنتاج في النظريات النقدية .

آثر الدكتور عبدرب النبي اصطيف الإنطلاق من مفاهيم نقدية نقلها عن أساطين الفن من المحدثين الغربيين فهو يخترق الأقاويل ليلتمس طريقا الى النقد كشفا عن آلياته وسعيا الى تحديد مفهومه ووظيفته ، وليست المواقف المنقولة عن النقاد العرب سوى لفتة تاريخية فهي لا ترفع شأنا لمنظومة نقدية عربية فقد وضحت الغاية في هذا النوع من البحوث وهي ترمي الى استنطاق الصلة بين الإنشاء الأدبي والعمل النقدي ، فجاءت المفاهيم مقترنة برؤية تبصر الى النقد من خلال صلته بالأدب وترمق الصلة من خلال تجربة لأدباء غربيين ، لا ضير أن نستحصل المعالم النقدية والآليات التابعة لها من الاطلاع على الأدب الغربي بل من الاضطلاع بمهمة التعريف به فليس من ريب في أن ما أنتجه الغرب في هذا المضمار خطير وأن معرفته والتفقه فيه ضروريان ، بيد أن الرسوب في التعريف والإيهام بأن أقصى ما أدركه « علم النقد » هو ما توفره المدونة النقدية الأوروبية قد يحجب علما آخر ذا بال هو الإقدام ، انطلاقا من المدونة النقدية العربية ما انبجس منذ القرن ١٩م وما تأكد وثبت الى يوم الناس هذا على العمل المخبري الذي يحفر في أعماق النظريات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة ثم الانتقال الى استكشاف طبيعة العلاقة بين المدونتين ، الغربية والعربية ولهذه العملية نتيجتان متعاضدتان ، النتيجة الاولى ذات ميسم حضاري ، تنبيء بطاقة النقد العربي الحديث على الإفادة من النظريات التي عرفها الغرب ، والنتيجة الثانية علمية محض تومي‌ء الى قدرة النقد العربي الحديث والمعاصر على اكتساب هوية خاصة وذاتية متميزة وأن في « علامات » ، وهي مثل جليل ، نماذج من هذه القدرة تحتاج الى الدراسة بروح تأليفية نافذة .

الإتجاه الثاني متوفر في علامات وهو يستدعي الى الذهن صورة التجربة

الذاتية الساعية بشدة الى الموضوعية ، إنها صورة المكابدة التي تفصح عن طول عشرة مع النص الأدبي وعن معاناة صادقة للدرس الأدبي وعن تشبع بالمقاربات النقدية الراجعة الى المدارس النقدية الحداثية ، الممعنة في الحداثة أحيانا ، لعل أبرز مثال على هذا الاتجاه أثبته الدكتور حمادى صمود في مقالة وسمها بمقتضيات التعامل مع النص ، فأبان عن رسوخ قدم في معرفة النص الأدبي وعن قدرة على الإلماع الى المشكليات الحافة به . فقد خرجنا مع هذا النموذج من المقالات الى تجريد مبني على مادة . إن المنطلق هو التجربة أي هو التعامل مع النصوص تعاملا مخبريا ولئن تكتم هذا المنطلق في ثنايا التنظير فإنه قائم بالقوة تفصح عن أمارات متعددة ، والمنتهى هو التنظير ، هو الطاقة على إيلاف المجهول وعلى امتصاص رحيق المخزون الأدبي ـ الشكل الأدبي ـ لإنشاء الموقف النقدي ولا ضير أن نتخطى هنا الكلام على الدرس النقدي الى القول بالنظرية النقدية .

جمعنا من الجدول السابق أبرز ما وقفنا عنده في مقالات « علامات » متصلة بالنقد والصلة التي عقدت بينه وبين الأدب ، فهما جنسان من الكلام قسيمان تحت الابداع ، إذ النقد موكول إلى استكشاف المادة الأدبية وهو يحقق ذلك بمقياس عقلي صارم يتجلى فيه الانضباط المنطقي والنجاعة في الإدراك وتنجلي بهذا الضرب من الوعي خبايا الجمال في النص الأدبي فتتماهى لغة النص النقدي في لغة النص الأدبي ، ألا يتمخض الخطاب النقدي في هذا السياق لمنظومة مخصوصة تجعل المصطلح مملكة مكينة بحاجة إلى التطور وإلى التحديث باطراد . أليس التنظير ، أو القدرة عليه ، كما أشرنا ، من البدايات الضرورية لهذا المصطلح . لن يتحقق « الدرس النقدي » بغض النظر عن العروج إلى النظرية وإلى المصطلح . فإن الرسوب في التعريف بالمدارس النقدية وبالتيارات الأدبية وبالاتجاهات اللسانية وما يمت إليها بصلة من المقاربات أو الرضى بها ، درجة دنيا لأزمة ولكنها غير كافية .

ولعل الطريق إلى التنظير وإلى البناء الإصطلاحي العلمي هي الطريق في البدء إلى الأعمال المخبرية . وليس العمل المخبري تطبيقات قد تنقلب إلى وصفات جاهزة وإلى تجريدات وإسقاطات ، فيختلط التمحيص وإمعان النظر

العقلي في النص بالمقاربات الجاهزة فيتوهم المتوهم أن سلطان المقاربات والمناهج على النص الأدبي قاهر داحر ، أن العمل المخبري ، وقد وجدنا نماذج منه قليلة في علامات ، نظر مجهري ثاقب يفكك ويفجر ليلم الشعث وليستطلع خبر النص في حالة نشوئه وفي حالة وضعه ثم هو تأليف فينضاف إلى جمال النص الأدبي ، جمال النص النقدي . أليست بنية النص الأدبى بنية « مهاجرة » أليست بنية النقدي بنية « متحولة » ؟

٢ ـ ب ـ الأدب :

١ ـ في « علامات » صورة عن الأدب العربي وعن الأدب العالمي حظي فيها الشعر بمنزلة خطيرة ، ولكن الكلام على الأدب في جل المقالات موصول إلى النقد فهو عنه يكاد لا ينفصم فلم نخرجٍ في هذه « الصورة » عن روح علامات وعن الدرس النقدي الذي ارتضته هماً وشغلاً ولذة في آن . لفت نظرنا في المقالات موقف لم نقنع فيه بالجانب النقدي بقدر ما شدنا ما فيه من نفس فكري وهب « علامات » سمة مميزة . نهض مقال عبدالفتاح أبومدين « العميد في الحجاز » ، على ربط بلاغي بليغ بين أيام لطه حسين في الحجاز ، وأيام طه حسين السيرة الذاتية ، ولئن سكت البحث عن هذه الإحالة فإن طريقة التعبير عن زيارة طه حسين إلى الحجاز تستدعي إلى الذهن كتاب الأيام . ولا يخلو الاستدعاء من مواقف وإشارات وإلماعات ، اصطفينا منها ما يرمز إليه حسين من روح في الأدب جديدة وربطناها بالبيان النقدي والأدبي في « علامات » .

بدأ طه حسين رمزاً في النصوص التي أثبتها البحث وهي :

أ ـ محمد حسن عواد : إلى الدكتور طه حسين : وقد أبنتت القصيدة على فكرة محورية هي الدور الريادي الذي اضطلع به طه حسين في الثقافة والأدب فهو « كاتب الشرق » ، « حامل المشعل الوضاء للجيل » .

ب ـ قصيدة محمد متولي الشعراوي (المصري) الأزهري وفيها مفاخرة بطه حسين .

ج ـ الماع إلى ما كتبه محمد حسين زيدان في جريدة البلاد . وإلى ما كتبه عبدالوهاب آشي في السياق ذاته .

د ـ زجل لحسن نصيف فيه تأكيد الجانب العلمي وحلم بالوحدة .

إن زيارة طه حسين إلى الحجاز ، زيارة رمز أيضاً لأن لحسين خصوماً كثيراً ما جحدوا مآثر الرجل ولم يبصروا إليه إلا من خلال زجاجة سوداء ، فما القول وحسين في هذا البحث ، يرفل بين الحرمين الشريفين فيشق غبار الغيظ ويمخر عباب المجد الذي يقرأه منزلة رفيعة في الثقافة وفي الفكر . إن الكلام على حسين في هذا البحث يتكتم عن كلام على أدب أثير كرتزياني النزعة عربي الأنفاس فكان الصمت في هذا البحث صاخباً .

٢ ـ هل الديانة عيار على الإبداع ؟ هل تشفع النوايا الحسنة والعقلية المتفتحة لمن يسعى إلى الربط بين الإسلام والأدب وكأن الحاجة إلى الربط ضرورية وكأنها غير طبيعية ؟ لقد لفت نظرنا ، في الكلام على الأدب ، مقال محمد بن مريسي الحارثي : « نحو تأصيل تصور إسلامي للأدب » لأنه بحده يقضي مضاجع ذهنية ضاربة في القدم بناها الفقهاء من الأساطين ففصلوا بين الإبداع والعقيدة ولم يروا الدين مقياساً به ينظر إلى الإبداع وإلى الشعر بصفة خاصة . لا ننازع البحث في المنطلقات التي أثبت بالقياس إلى الدين الإسلامي ولكننا لا نرى فائدة في خوض يرصد علاقة ما بين الأدب والدين الإسلامي لسببين متعاضدين .

السبب الأول فني يؤكد أن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا اخترق الكلام ذا الوظيفة المفهومية إلى الكلام ذي الوظيفة الفنية ـ لا نغوص في هذه الخصائص الفنية نثراً وشعراً ـ فأدبية الأدب كون فيه قيمة الجمال وجمال القيمة فلا تثريب أن يكون القول الأدبي نوعاً من تشكيل الكلام ومن بناء الخطاب يخرج عن المألوف ويعلو على العادة وعلى المفاهيم السائدة . وليس ، في المقابل ، الخطاب الديني الإسلامي إلا رسوخاً في الواقع لأنه جاء مبشراً ونذيراً . والسبب الثاني وظيفي ، ينأى فيه الدين عن الحصر والقصر ، فالإسلام دين يرتفع بالإنسان إلى مستوى الخلافة وينحت له مجالاً حضارياً يميزه وحسب المبدع الأديب أن ينعم بهذا الانتماء الحضاري وله أن يسبح في لجج الإبداع الأدبي خضوعاً للنواميس والمعايير والبنى التي بها يكون الأدب أدباً .

٢ ـ ج ـ المصطلح :

مثّل الجزء من علامات المتعلق بالمسألة الإصطلاحية ، منعطفاً مهماً فهو الدليل على وعي حاد يتنفس القوى ويستنهض الهمم وينشد فى الإنسان العربي نهلاً من المعين العقلي واعداد الكون ثقافي ناضج . أثارنا هذا الجزء بما فيه من إشكاليات ومن مقترحات فرضاً على الإسهام فى التقنية إلماعاً إلى دور آخر اضطلعت به علامات هو الدعوة إلى المشاركة لا إلى المشاهدة وإلى البناء لا إلى الفرجة .

يرتبط المصطلح فى السياق الذى اخترنا بمعضلة التعريف وبصيغ الصرف ويعد التقريب سبباً والصرف نتيجة . لأن قنوات التعبير أصبحت قائمة في البداية على انفتاح اللغة والفكرة على المقربات لتراكم التأخر فى المستوى الحضاري كما تعيشه البلدان العربية منذ بداية النهضة فأصبحت العلاقة بين صياغة المصطلح وقضية التقريب أقرب إلى السجال الحضاري منها إلى المنهج العلمي . فهو ميل على بعض المزالق التي عرفتها النهضة العربية الإسلامية الحديثة وهي توجس الخيفة بعد مرحلة الإنبهار في الغرب والخلط بين وجوه له عديدة هي الوجه المعرفي ، والاستعاري والتكنولوجي بصفة خاصة . فظُنَّ التعريب عند شق سبيلاً آمنة نحو الترقي اقتداءً بالغرب وأوكل النفس عند شق آخر إلى التربية والشك فى « الآخر » حفاظاً على الأصالة . فأعلن التردد وحدة انقلاب أوضاع والتباس الطرق المؤدية إلى الترقي . فقد كانت المثاقفة حركة طبيعية في النهضة العربية الإسلامية القديمة أيام انشاء بيت الحكمة على عهد المأمون وأصبحت في القرن ١٩ بعد دخول نابليون أرض مصر فعل بحث عن الذات في ضوء انهيار العلاقة التقليدية بين الشرق وأوروبا . وقد تولد عن هذه المشكلة الحضارية اشكال نفساني حامت حوله العقد النفسية وقد تأثرت اللغة بذلك وانعكس التأثر في المصطلح على وجه الخصوص ، لأن المعجمية العربية الحديثة رغم جهود المؤسسات الساعية إلى درء مفاسد التشتت لم تصدر معجمٍ مصطلحات يحدد الدلالة ويوحد الاستعمال فأصبح الجهد العلمي مبعثراً وتضررت لغة العلم بذلك فى اللسان العربي ، فتجد الكتابات عند أساطين

المعرفة العرب باللغات الأجنبية . وقد يعزى ذلك إلى طبيعة الثقافة والتعليم عندهم . ولكنه قد يفهم بالعزوف عن المزالق المحيطة بالتقريب وليست هذه الظاهرة جديدة بما تحملة من تنقل أهل العلم عن اللغة الأم ، فقد أشار ابن منظور صاحب لسان العرب إلى ما يشبها قال : فإني لم أقصد سوى حفظ أصول هذه اللغة النبوية وضبط فضلها . إذ عليها مدار أحكام الكتاب العزيز والسنة النبوية ولأن العالم بغوامضها يعلم ما توافق فيه النية اللسان ويخالف فيه اللسان النية « وذلك لما رأيته قد غلب في هذه الأوان من اختلاف للألسنة والألوان حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يعد لحناً مردوداً وصار النطق بالعربية من المعايب معدوداً . وتنافس الناس في تصنيف الترجمانات في اللغة الأعجمية وتفاصحوا في غير اللغة العربية . . . » على الجديد هو الخوف من التعريب على أسس علمية لضبط مصطلحات عربية قادرة بصفة علمية على أداء المدلولات الضرورية . فإن اللغة كما يقول أهل اللسانيات المتباطية تفرض دلالة عرفية تنشيء نظاماً علامياً والمصطلح موثوق الصلة بهذا التسلسل كما أوضح ذلك أهل الذكر وإنما القدرة على صوغ المصطلح أو العجز عنه رهينة الإنسان الذى يستعمل اللغة لا اللغة التي ينطقها الإنسان . فتتخذ مسألة المصطلح بعداً اجتماعياً حضارياً إلى جانب منطلقها اللغوي وهو المنطلق العلمي .

هذا المنطلق العلمي يتجذر في إطار إبستمولوجي هو أن المصطلح ظاهرة لغوية وليدة نشأت في الغرب في نهاية القرن الثامن عشر وقد أصبح إجرائياً حديثاً والمصطلح يتردد بين نسيجين ، الأول تقليدي نجد له صدى في المعاجم العربية القديم وكتب التعريفات بصفة تطبيقية وفي كتب اللغة بصفة نظرية والثاني معاصر ، بل هو حداثي مازال يتأسس في واقعنا العربي الإسلامي . والفرق بين النسيجين أن الأول كان ينبني على القائمة وهي عمل لغوي وصفي تصنيفي وهو علم غزير في كتب اللغة وفقهها قديماً من ذلك ما اتصل بالإنسان وما اتصل بالحيوان أو ما اتصل باللغة في كل الأفانين . أما الثاني فهو يستكنه في المصطلح ما فيه من قيم دلالية وما فيها من تسمية للأشياء وهو عالم مازال حديثاً في الفكر العربي ولعله لم يخرج بعد عن حقل المعجمية ليؤسس العلم اللائق به رغم جهود بعض الجامعيين لوضع اللبنات الأساسية .

يتبلور المصطلح حينئذ انطلاقاً من المعجمية أي بدءاً بالاسم بوصفه وحدة معجمية تحمل العلاقة العضوية بين الدال والمدلول ويتأسس المصطلح على تخصص الدلالة أي على إنتاج علاقة عضوية جديدة بين الدال والمدلول ، وقد انبثقت هذه الثنائية عما تمخض عن الدال والمدلول في مستوى المعجم من « تسمية » تحمل دالاً هو ملفوظ معجمي تولد عن دال ومدلول يرجعان إلى المصطلح في علاقته بالمفهوم وصلة المفهوم بعالم الأشياء .

وينشأ عن هذا التوليد من المعجم إلى المصطلح ، نظام وحدات مصطلحية يحمل وظيفة دلالية في الإحالة على نظام المفاهيم والوظيفة الدلالية تستند في هذا الإطار إلى حقل المرجعية بالنسبة إلى دلالة الأسماء ، والمرجع هو المجذر في عالم الأشياء . فهو الصلة التي تقرن الملفوظ بالشيء وإذا كان المصطلح عاجزاً عن القرن أو قاصراً فإن ذلك دليل خلل بين الناطق وعالمه المحيط ، فتصبح المسألة احالة على الوضع الاجتماعي بصفة عامة والثقافي بصفة خاصة لأن « الثقافي » يفصح عن طاقة الكائن البشري على الربط بين المعيشي والتجريدي بين الأشياء والقدرة على التعبير عنها بطريقة واضحة . فليست المعضلة في اللغة وإن هي شديدة الاتصال بها بل تكمن في الناطق باللغة وما يدركه من مستوى حضاري سرعان ما ينعكس في المستوى اللغوي بصفة أكيدة .

ولهذا الملاحظة أثر بالغ في اعتبار درجة التحضير بين حقلين وهو يسهم بنجاعة في الوقوف عن أبعاد الواقع والمعيش والراهن عند استكشاف الأحوال الاجتماعية والثقافية التي يعيشها المسلم اليوم والناطق باللغة العربية في هذا السياق بالذات .

الحقل الأول هو البعد البشري وهو جماع المسألة الحضارية ، فللإنسان الطاقة إذاً أو ادعاء طلب الترقي والسعي إليه ، وهو بهذه الطاقة ودرجاتها مقياس الاستعداد للنهوض أو الركود . فلا ريب أن استنهاض الإنسان في واقعنا العربي المسلم هو المأرب . فنحن بحاجة إلى دراسات انثروبولوجية متخصصة تدرك مواطن الخلل في واقعنا . فلئن توفرت الدراسات النظرية أو الإيديولوجية فإن ما يتصل بالمعيش تطلب جهداً إضافياً .

الحقل الثانى هو اللغة والشرط الأساسي بها هو فهم وجهها النامي لأن اللغة بصفة عامة كائن حي متطور وهي خاصية تنفي عن أى لغة صفة القدسية .

الخاتمة :

سعينا ـ باجتهاد ونرجو منه الأجر الواحد ـ إلى استنطاق « علامات » وقد وجدنا المادة التي انطوت عليها بضروبها واختلاف مشاربها مادة كفيلة بأن تنسج نسيجاً نقدياً يجذر في التراث بطريقة واعية . . وأن عطلها التمجيد أحياناً ـ ويفتح عن اقفال الانتاج النقدي والأدبي الحديث والمعاصر وقد اعتبرناه في كل الحالات انتاجاً حداثياً ينهض على التسارع وعلى التطور فيكاد الكلام عليه لا ينقطع وقد حققت علامات فوزاً مبينا فى هذا الإطار لأنها ـ باختيار من أصحاب المقالات ـ وعت طبيعة الحركات النقدية الغربية واستثمرت رحيقاً فيها لم يتأثر بالتراكم الذي ولد الاتجاهات وبالمراحل التاريخية التي مرت بها فوجدنا الإنتاج الغربي على الوجه الراهن يعلن في علامات امارة على التفقه في آخر ما نجح الفكر الإنساني في بلورته ـ في الغرب ـ فهي مقالات معاصرة حداثية بصفة عامة ، وما اتصل منها ببداية القرن لا يرضي الجوانب التاريخية بقدر ما يسعى إلى الابصار بعين حداثية في مسائل مازالت تحتاج الى الدراسة . . كمسألة السفود .

وعلى قدر الافادة من هذا الاتجاه في علامات تملكتنا ملاحظة نعتبرها جوهرية وهي الفصل الضروري بين القديم والحديث ، بين انتاج قديم ـ نقداً وإبداعاً أدبياً ـ لم يعرف إلا أرضية فكرية صالحة لبنى العالم التقيلدى ، وإنتاج حديث عرف نقلة نوعية وقطيعة ابستمولوجية فهو ينهض على قواعد لم يعرف لها نظير لأن المواقف النقدية والإبداعية بصفة عامة لا تنأى عن الرؤية الفكرى والفلسفية . فالفصل بين قديم ذي بنية تقليدية مغلقة تتكىء على مفهوم التناسق الأرسطي ، وحديث ذي بنية حداثية منفتحة الحقيقة فيها حقائق والوصول إليها لا يتم بالقول الثابت الفصل بل بالتسآل المشبع بالصيرورة . فالإحالة على التراث لا تقنع إلا في ضوء وعي حاد بالتباين الهائل بين بنيتين لعالمين مختلفين ،

عالم تقليدي لا نجحد فضله ولا ننكر مناراته ، وعالم حداثي يهدي السبيل الى روح العصر الذي نعيش ، فالمشروع النقدي مشروع ثقافي وهما ينشدان في الإنسان العربي إدراكاً وشجاعة وجرأة بها يكون التراث حافزاً لا معطلاً والآتي غاية لا هاجساً .



قراءة جديدة لتراثنا النقدي

عبدالله صولة

« هذه الندوة ينبغي أن تقدم خلاصة أعمالها وتثبت وتسجل لمن لم يحضرها ولمن سيأتون بعدنا » .

شكري عياد

من تعقيبه على إحدى المداخلات

المجلد ١ ص ٥٣٠

صدر عن النادى الثقافى بجدة كتاب فى مجلدين عنوانه « قراءة جديدة لتراثنا النقدى » (١) ضم وقائع الندوة الموسومة بهذا العنوان نفسه وقد اقيمت فى نادى جدة الثقافى فى الفترة ما بين ٩ و١٥ـ ٤ ـ ١٤٠٩هـ . وقد استقطبت هذه الندوة اعلام نقد الادب العربى فى مشرق الوطن العربى ومغربه وهم بحسب الترتيب الهجائي تمام حسان ، جابر عصفور ، حسن الهويمل ، حمادى صمود ، سعد مصلوح ، سعيد السريحى ، شكرى عياد ، صلاح فضل ، عبدالله الغذامى ، عبدالله المعطانى ، عبدالملك مرتاض ، عزالدين اسماعيل ، على البطل ، كمال ابو ديب ، لطفى عبدالبديع ، محمد برادة ، محمد الكتانى ، محمد مريسى الحارثى ، محمد الهادى الطرابلسى ، محمد الهدلق ، مصطفى ناصف .

احتوى المجلد الأول من كتاب « قراءة جديدة لتراثنا النقدى » كلمة افتتاحية لرئيس النادى الأدبى الثقافى بجدة الاستاذ عبدالفتاح أبو مدين أشار فيها إلى أهمية الثقافة وخطورة دورها والى ضرورة أن يقرأ تراثنا النقدى قراءة جديدة . ثم تأتى بعد ذلك مقدمة د . عزالدين اسماعيل وفيها قدم محتوى البحوث بحثاً بحثاً وقد استغرقت هذه المقدمة ما يزيد على أربعين صفحة يليها حوار مع المشاركين فى الندوة بقلم د . مصطفى ناصف اختار له عنوان « المقدرة اللغوية فى النقد العربى » واستغرق خمسين صفحة .

ثم تأتى بعد ذلك أبحاث الندوة وقد ذيل كل بحث منها بما أثاره من نقاش وردود وقسمت هذه الأبحاث على سبعة محاور وروعى فى ترتيب هذه المحاور تبويب غير التبويب الذى قدمت به الابحاث فى الندوة ، قال عزالدين اسماعيل فى شأن هذا التبويب الجديد « ان النسق الذى تنشر فيه أبحاث الندوة فى هذا المجلد ليس هو النسق الذى قدمت فيه فى تلك الندوة والسبب فى وضع هذه الابحاث فى هذا النسق الجديد هو التئام كل مجموعة منها حول محور بعينه ، تتجانس فيه من حيث الاتجاه العام وتتكامل فى تغطيته مساحة معرفية محددة » ، وقد وضع عزالدين اسماعيل لكل محور من المحاور السبعة عنواناً يدل عليه . وقد اشتمل المجلد الأول على المحاور الثلاثة الأولى وهى :

المحور الأول

المحور الثانى

المحور الثالث

واحتوى المجلد الثانى المحاور الأربعة الباقية وهى :

المحور الرابع

المحور الخامس

المحور السادس

المحور السابع

● مشكلات فى الدلالة والاسلوبية :

١ ـ محتوى المجلد الأول :

١ ـ المحور الأول : نقد النقد : ضم هذا المحور بحثاً واحداً هو بحث الدكتور جابر عصفور « قراءة التراث النقدى ـ مقدمات منهجية » وهو بحق مقدمات منهجية فى واقع تعامل النقد الأدبى الحديث عند العرب فى العصر الحديث مع النقد القديم وقد آثر جابر عصفور على عادته فى التعمق والتأليف أن يدمج واقع التعامل النقدى هذا فى اطار أشمل هو واقع تعامل المفكرين العرب المحدثين مع التراث العام فى نطاق ما يسميه هو بـ« الوحدة المنهجية لحدث القراءة » .

١ ـ ضرورة الوعى المعرفى الابستمولوجى فى حدث القراءة :

ينطلق جابر عصفور فى بحثه من مفهومين اثنين لعبارة « قراءة التراث النقدى » أحدهما نظرى والآخر تطبيقى . أما المفهوم النظرى « فتنصرف معه دلالة العبارة الى وصف العمليات التصورية أو الآليات العقلية التى تقوم عليها أو تتضمنها قراءة التراث على نحو تغدو معه العبارة واصفة لابعاد العلاقة التى

تربط القارىء المعاصر بتراثه » . وأما المفهوم التطبيقى الذى لعبارة « قراءة التراث النقدى » فتنصرف معه دلالة العبارة الى « تقديم قراءة أو قراءات تطبيقية لجانب واحد أو أكثر من جوانب التراث النقدى موضوعا أو فكرة أو اشكالية أو شخصية أو كتاباً . . الخ على نحو تغدو معه العبارة واصفة للتراث نفسه مما يجعل العبارة ههنا أقرب الى نقد النقد من حيث هو نشاط معر فى ينصرف الى مراجعة الأقوال النقدية كاشفاً عن مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية واجراءاتها التفسيرية » .

والحق ، فيما يرى جابر عصفور ، أن العلاقة وثيقة بين الابعاد النظرية والأبعاد التطبيقية لقراءة التراث النقدى فهذه متجاوبة مع تلك تجاوب التأثر والتأثير ذلك أن الاقتصار على موضوع القراءة وهو التراث النقدى فى حالتنا هذه اقتصارا تطبيقيا فى غياب الوعى النظرى بكيفية القراءة وآلياتها النظرية والمنهجية تنتهى الى تجريبية عقيم ، وفى المقابل فان الاقتصار على الوصف النظرى لحدث قراءة التراث النقدى ولابعاده النظرية لا معنى له فى غياب المعطيات الفعلية لهذا التراث من ناحية وللقراءات التطبيقية المتعددة المتنوعة من ناحية ثانية ، واذن فان بين الضربين من قراءة التراث علاقة تبادلية شبهها جابر عصفور بالعلاقة القائمة بين « النظرية » و« الممارسة » حيث لا يمكن أن ينعزل نظر عن تطبيق أو العكس ، وحيث تؤكد العلاقة الجدلية بين الاثنين وحدتهما المركبة التى لا يمكن تبسيطها أو اختزالها « وعلى هذا فان قراءة التراث النقدى ، شأن اية قراءة اخرى ، لا يمكن أن تكون قراءة ناجعة ناجحة ما لم ينقسم وعى القارىء على نفسه فيكون وعياً مزدوجاً ذاتاً وموضوعاً فى آن بحيث يتمكن هذا الوعى من تأمل نفسه فى علاقته بمعطيات التراث المقروء وكيفية ادراكه لها وسيطرته عليها وهو ما بدا يعيه وينجزه النقد الأدبى عند العرب فى المرحلة الراهنة سواء فى المستوى النظرى أوالمستوىالتطبيقى . لقدعلمنا تاريخ النقد الأدبى بوجه عام أن كل تغير حاسم فى مجال المعرفة الادبية يقترن بعملية انقطاع معرفى « ابستمولوجى » وأن هذا الانقطاع لا يتأسس الا بانعكاس النقد على نفسه بالمعنى الذى يغدو معه النقد لغة واصفة موضوعها هو عين ذاتها وذاتها هى عين موضوعها وهو ما ينتج عنه تغير فى طبيعة الموضوع بتغير نظرة الذات اليه .

فالانتباه الى المستوى النظرى من القراءة والتأسيس المعرفى لها شرط لازم لوصول الفكر النقدى الادبى الى درجة الاكتمال التى يعى معها نفسه الوعى الذى يطور افاق قراءته ويعمقها . وفى غياب ذلك يتحول النقد التطبيقى الى ممارسة عشوائية والنقد النظرى الى ترجمة آلية عن أصول اجنبية مما يسهم فى تعميق الهوة بين الممارسة والنظرية من ناحية وبينهما معاً وبين الواقع الذى تنطلقان منه من ناحية اخرى ويكرس فى الوقت نفسه الفصام الحاد بين التراث النقدى من ناحية والجوانب المتعددة لحركة الواقع من ناحية اخرى .

يلاحظ جابر عصفور محقا أن غياب الوعى النظرى الابستمولوجى فى قراءة التراث قد جعل أغلب ما قدم من دراسات عن التراث النقدى إلى الآن ينحصر فى أهون الدوائر العملية التطبيقية نقلاً وتقليداً ، تلخيصاً وعرضاً ، تعليقاً وحاشية ، استدراكا وتعقيباً . أما القليل القليل منها الذى يمكن أن ندخله فى دائرة القراءة فينصرف الى الجوانب العملية أو التطبيقية دون أن يشغل نفسه ـ فى الأغلب ـ بتأصيل نظرية فى القراءة أو على الاقل تحديد المنطلقات الأصولية التى تصل القارىء بموضوعه المقروء فى الوقت الذى تفصله عنه والتى تمايز بين قراءة هذا القارىء وقراءة غيره ، فاغلب هذه الدراسات حول التراث النقدى تنظر الى موضوعها نظرة تجزيئية تفصل الظواهر عن بعضها بعض وتعزلها عن سياقها الذى ظهرت فيه وهو ما يجعل هذه الدراسات لا ينطبق عليها انطباقاً دقيقاً نعتها بكونها « قراءة » .

٢ ـ أنماط قراءة التراث النقدى :

إن قول جابر عصفور بأن تاريخ النقد الأدبى بوجه عام علمنا أن كل تغير حاسم فى مجال المعرفة الأدبية انما يقترن بعملية انقطاع معرفى وأن كل تغير يصيب النقد الأدبى بوجه عام أو خاص فى « المنظور والمنهج والاجراءات والآليات » ينعكس على قراءة التراث النقدى الانعكاس الذى يتأثر معه الجزء المتفاعل بالكل المتحد يجد البرهان عليه حين نتأمل تعاقب أنماط قراءة التراث النقدى عندنا من بداية عصر النهضة (الإحياء) فى أواخر القرن الثامن عشر الى اليوم فكل أنماط هذه القراءة تطرح أسئلة ثلاثة مضمنة هى :

- ما التراث ؟
- لماذا نقرأه ؟
- كيف نقرأه ؟

وتجيب عنها اجابات تختلف بعضها عن بعض فى أنماط من القراءة مختلفة متعاقبة على محور الزمن .

أ- القراءة الاستعادية :

وهى قراءة عصر الإحياء (١٧٩٧ - ١٩١٤) ومثالها حسين المرصفى ومحمد سعيد ومحمد دياب من ناحية وجبر ضومط ومحمد روحى الخالدى وقصطاكى الحمصى من ناحية اخرى . ان نمط القراءة فى هذه المرحلة ، فيما يرى جابر عصفور ، نمط استعادى تحول معه الكثير من النقد الاحيائى الى رواية لكتب نقدية قديمة أو أمال عليها مما جعل فاعلية الذات القارئة للتراث فاعلية غائبة الى حد كبير اذ تتقمص فيها الذات القارئة موضوعها المقروء فى عملية يغدو معها الماضى مسقطاً على الحاضر والحاضر صورة للماضى واستعيد تبعاً لذلك الوعى التراثى بالأنواع الأدبية ذلك الوعى الذى يجعل الشعر فى القمة والنثر تالياً له هابطاً فى درجات القيمة . كما قام عصر الإحياء على مباهاة الاخر الغرب « المتقدم » الجاثم بجيوشة وثقافته على عصر الاحياء .

ب - القراءة الاسقاطية :

وهي قراءة عصر « الوجدان » (١٩١٤ - ١٩٤٥) حين سيطرت ، كما يقول جابر عصفور ، النزعة الفردية على السياسة والاقتصاد فاصبحت « ليبيرالية » وعلى الادب والفن فاصبحت « رومنسية » وعلى النقد الأدبى فاصبح « نظرية تعبير » .

وفى العصر الثانى من عصور قراءة التراث هذا لم يعد الهدف من هذه القراءة استعادة الماضى بكل ما يقترن به من قيم جمالية ومبادىء أدبية أصبحت مرفوضة ففى هذا الاطار الحديث « يعلو الوجدان على الفكر والخيال على العقل والحدس على النظر والروح على الجسد والمثال على المادة والفرد على الجماعة والابتداع على الاتباع والأصالة على التقليد والطبع على الصنعة والفن على العلم والشعر على

النثر » وتغير تبعا لذلك مفهوم الأدب فهو حسب طه ابراهيم الافصاح عن النفس يفيض من القلب ، ومفهوم النقد الأدبي فهو مقترن عنده « بالذاتية » التى هى تنديد بالذهنية العلمية فى النقد وهل يستطيع العلم كما يقول طه ابراهيم أن « ينقد شيئا أخص عناصره الشعور ؟ » .

هذا الاطار المرجعى يحدد الطريقة التى قامت عليها قراءة طه ابراهيم ومحمد مندور على سبيل المثال للتراث النقدى فالقول بالذاتية عند أصحاب التيار الوجدانى جعل الذات القارئة تستعيد اطارها المرجعى من الآخر وتفتش فى تراثها عن صدى له على نحو تحول معه هذا التفتيش الى بحث عن صورة منعكسة فى مرآة التراث للاقانيم الثلاثة التى للذات وهى « الذوق ، الاحساس ، الشعور » وهى الاقانيم الخاصة بنظرية التعبير التى أوقعت محمد مندور مثلا فى عشق الامدى الذى اعتبر مندور كتابه « الموازنة » أنموذج التراث الامثل لانه كان الصورة المسقطة من الناقد التعبيرى لنفسه على هذا التراث . هذه القراءة الاسقاطية جعلت محمد مندور يعتبر آراء الآمدى فى الشعر رأى معظم نقاد اوروبا اليوم وآراء الجرجانى اللغوية أصح وأحدث ما وصل اليه علم اللغة والجرجانى صاحب « الوساطة » ناقداً انسانياً فى كتابه صفحات « لا يستطيع العلماء المعاصرون أن يكتبوا خيرا منها » .

على انه بقدر ما قامت القراءة الاسقاطية على تقويم حاد مبالغ فيه قامت على تقليص مبالغ فيه أيضا للمشهد التراثى فلم تنظر الى غير الشعر فى هذا التراث بوصفه الفن الأسمى والأوحد .

ج ـ القراءة الوضعية :

لئن انبنى نمطا القراءة السالفان (الاستعادى والاسقاطى) على انعدام الحس التاريخى فان قراءة شكرى عياد الوضعية لكتاب ارسطو فى التراث النقدى فى أواسط الخمسينات قامت على تأكيد تاريخية القراءة فهى تعتبر أن التراث النقدى انجاز انسانى متطور متغير خاضع فى نشأته وتطوره الى شروط معرفية واجتماعية وثقافية محددة مخصوصة وهو ما يعنى ضمنيا ان هذا التراث يقع فى نقطة زمنية معينة منفصلاً عن قارئه غير قابل للاستعادة أو الاسقاط ولا يمكن الا وصفه

وصفاً موضوعياً محايداً وعلى هذا كان من خصائص قراءة شكرى عياد الوضعية انها :

١ ـ تنفى النزعة اللاعقلية وتؤكد النزعة العقلية الوضعية وذلك على عكس طه ابراهيم فى المرحلة السابقة الاسقاطية .

٢ ـ تؤكد النظر والتعليل وذلك على عكس ما كان يذهب اليه محمد مندور فى المرحلة السابقة .

٣ ـ تعلى من صلة النقد الادبى بالفلسفة .

٤ ـ تنحدر بالآمدى الناقد التطبيقى الانطباعى من أعلى هرم النقد الأدبى حيث وضعه مندور لتضع محله الناقد المنظر المفكر حازم القرطاجنى .

٥ ـ بدأت تعيد الاعتبار الى النقد النظرى وتوسع مدار الابداع ليشمل الى جانب « الرجل الفطرى » الذى يدعو اليه مندور ، نموذج الاديب المثقف المفكر مثل أبى تمام .

وهكذا تكون قراءة شكرى عياد نقيضاً حاسماً أو كالنقيض الحاسم للاطار الذى انطلق منه نمط السلسلة القرائية التى بدأت بطه حسين وأمين الخولى وطه ابراهيم ومحمد مندور فى المرحلة السابقة .

على أن موقف شكرى عياد هذا المنهجى يعتبر تمهيداً لكل أنماط القراءة اللاحقة التى تجاوزت النمط الاسقاطى منذ سنة ١٩٦٧ على وجه التدقيق . من ذلك نمط القراءة الذى قام عليه كتاب « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » لاحسان عباس ففيه يشير الى وجوب « الاحتكام الى أساس شمولى فى النظرة الكلية » الى كيان النقد الأدبى عند العرب منذ اواخر القرن الثانى الهجرى حتى القرن الثامن .

د ـ القراءة الحداثية :

هذا النمط القرائى الذى استهله احسان عباس وبناه على ضرورة الاحتكام الى الاساس الشمولى الذى تقوم عليه نظرية النقد عند العرب فى القديم وازاه نمط القراءة الحداثى الذى قدمه أدونيس فى الثابت والمتحول (١٩٧٣) وكان طرحه قبله طرحا جزئيا مصطفى ناصف فى كتابيه الصورة الادبية (١٩٥٨) ونظرية المعنى فى النقد العربى القديم (١٩٦٥) .

إن القراءة الحداثية قراءة نقدية تثويرية معاً فهى منحازة الى « التجاوز » و« الابداع » دون « الاتباع » ومن ثم فانها تضع التراث فى مناخ الاسئلة التى تبرز الثابت لتنفيه وتؤكد الابداع لتنطلق منه محطمة بذلك سطوة التناقض مع الحداثة من حيث إن الحداثة « قرينة الشك والتجريب وحرية البحث المطلق والمغامرة فى اكتشاف المجهول » .

هـ- القراءة البنيوية :

يرى د . جابر عصفور أن النمط الحداثى قد أخذ يزاحمه فى السنوات العشر الاخيرة نمط القراءة البنيوى الذى يستثمر مكتسبات علم اللسان ويمثل هذا التيار فيما يرى جابر عصفور عبْد السلام المسدى فى كتابه التفكير اللسانى فى الحضارة العربية (١٩٧٩) وحمادى صمود فى كتابه التفكير البلاغى عند العرب (١٩٨٠) حيث تلتقى « البنيوية » و« الحداثة » الالتقاء الذى ينطلق حسب عبارة صمود من « مباشرة التراث من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه فى ذاته واستجلاء ابعاد النظرية التى يتضمنها ثم محاصرة مظاهر المعاصرة فيه التى يمكن استحضارها اليوم للمساهمة بها فى تغذية النقاش الدائر حولنا » .

هذا النمط فى القراءة له ما يصله دون شك بقراءة شكرى عياد الوضعية التاريخية من جهة الحاحه على خصوصية المقروء التراثية ومن جهة تنافره مع القراءتين الاستعادية والاسقاطية لكنه الوصل الذى سرعان ما ينقطع من جهة تأكيد هذه القراءة دور القارىء المعاصر فى حضوره الى جانب دور الباث التراثى فى عملية تجعل الهدف من القراءة مرهونا بغائية المشروع البنيوى كله .

ماذا يستنتج جابر عصفور من تعاقب هذه الانماط الخمسة فى قراءة التراث النقدى ومن تعددها وتنوعها الى حد التعارض ؟

يستنتج أن ما تقدم يبرز لنا تاريخية القراءة وتحولاتها ابتداء من مرحلة الاحياء (النمط القرائي الاستعادى) مرورا بمرحلة الوجدان (النمط الاسقاطى) وانتهاء بمرحلة البنيوية (النمط البنيوى) ، والفروق القائمة بين هذه الانماط القرائية كلها تؤكد من جهة أولى الصلات المتبادلة بين جهاز قراءة التراث النقدى وبين أجهزة النقد الأدبى بوجه عام وتؤكد من جهة ثانية ان كل نمط من الانماط المذكورة يندرج فى سياق أوسع سواء من حيث ارتباطه بالنظرية الادبية

النقدية السائدة التى يبادلها النمط القرائى التأثر والتأثير أو من حيث ارتباطه ابستمولوجيا بالنظرية الفكرية وانساقها المعرفية الكبرى التى تتحكم فى النظرية النقدية ونمطها القرائى معاً .

على هذا النحو تكون قراءة التراث النقدى عملية تاريخية متكررة متغيرة معاً ، متكررة باعتبار انها تعود دائما الى طرح أسئلة أساسية ثابتة فى كل مرحلة أدبية وعند كل مدرسة نقدية وهى متغيرة باعتبار أن الاجابات المقدمة عن هذه الاسئلة تتغير وتتنوع وتختلف باختلاف المراحل الادبية والمدارس النقدية .

يلزم عن هذا البعد التاريخى الذى لقراءة التراث النقدى أن تعدد القراءات محكوم بتعدد الشروط وتغيرها واختلافها من عصر الى عصر مما تنشأ عنه بالاستتباع صفة « النسبية فى قراءة التراث النقدى » وهى صفة لا تتناقض بالضرورة مع « الموضوعية » .

على أن هذا البعد التاريخى لقراءة التراث النقدى اذ يؤكد تاريخية القراءة باعتبارها محكومة بشروط العصر التاريخية والمعرفية يؤكد تاريخية المقروء أيضا ذلك أن هذا المقروء أى التراث لا يمكن أن يكون الا مرتبطاً بالظروف التاريخية والمعرفية التى افرزته وبالمجموعات البشرية التى صنعته متباينة مشاربها مختلفة أهدافها . . ولما كان ذلك كذلك وجب أن نتجاوز فى قراءة التراث منطق التأريخ بعبارة جابر عصفور (بعضهم يقول التاريخانية Historicisme) من حيث إن التأريخ منظور يقوم على « الايمان بجوهر صلب لحقائق تاريخية توجد على نحو موضوعى مستقل عن تفسير المؤرخ » ، نتجاوز ذلك الى منطق التاريخ (بعضهم يقول التاريخية Historicite) من حيث إن التاريخ انتاج لمعرفة جديدة بالتراث العام أو قراءة شاملة مفسرة لاحداثه الاجتماعية والاقتصادية وعلاقاته الفكرية والسياسية وغير ذلك .

٣ ـ وحدة حدث القراءة ووحدة المقروء : قراءة التراث النقدى فى نطاق قراءة التراث العام :

فى هذا الصدد يؤكد جابر عصفور أمرين أولهما الوحدة المنهجية التى تنطوى عليها قراءة التراث العام سيان فى ذلك قراءة المقروء الإبداعى وقراءة المقروء التصورى الفكرى رغم ما يبدو من تعارض للوهلة الاولى بين طبيعة المقروء

الابداعى (الشعر مثلا) وطبيعة المقروء التصورى (النصوص الفلسفية والنقدية والفكرية مثلا) ذلك أن تعدد القراءات يصيب الصنفين كليهما اذ يستوى من هذه الناحية ديوان المتنبى وكتاب « الموازنة » للآمدى ، على سبيل المثال . فحدث القراءة قائم ، اذن ، على وحدة المنهج والمنظور والادوات وان تعدد فى تجلياته وتطبيقاته .

أما ثانى الامرين فوحدة المقروء ، فى مقابل وحدة منهج القراءة ، ذلك أن التراث ليس مجموعة من الجزر المعرفية المنفصل بعضها عن بعض وانما هو مترابط الحلقات موصول الوحدات ، فالتراث النقدى لا ينفصل عن غيره من الحقول المعرفية من ناحية ، وعن التيارات الفكرية الكبرى التى يدور فى فلكها هو وغيره من ناحية اخرى .

وعند هذه النقطة بالذات يتخذ بحث جابر عصفور وجها اخر يوسعه ويعمقه ، اذ ينضو الباحث ثوب الناقد الادبى الذى عرفناه فيه فى معظم كتاباته ويلبس ثوب المفكر « الابستمولوجى » . والثوب قشيب دائما وان اختلفت لحمته وسداه ، يقول متهيئاً مهيئاً قارئه الى الانتقال معه من الحديث فى قراءة التراث النقدى الى الحديث عن قراءة التراث بوجه عام : « من المفيد أن نضع قراءة التراث [النقدى] فى علاقة مع بقية قراءات حقول التراث الاخرى لكى نتعمق فهم الوحدة المنهجية للقراءة والوحدة العلائقية للموضوع المقروء معاً ونرصد ما يترتب على هاتين الوحدتين المتكاملتين من نتائج ايجابية لا يتوقف تأثيرها على حدود التراث النقدى فى حقله الخاص وحده بل يتعداه الى كل الحقول حيث ينسرب الحضور الكلى لاشكالية التراث فى حياتنا المعاصرة » .

وهكذا ومن منطلق القول بضرورة وحدة قراءة التراث من حيث هو فعل متحد فى اصوله المعرفية واجراءاته المنهجية ينطلق جابر عصفور الى تصنيف الانماط القرائية التى للتراث الفكرى تصنيفاً أوليا عند زكى نجيب محمود وطيب تيزينى وادونيس وحسين مروة ومحمد عابد الجابرى وحسن حنفى ومحمد اركون وفهمى جدعان وغيرهم ، فيراها أنماطا ثلاثة من القراءة :

أ ـ القراءة الانتقائية :

وممثلاها زكى نجيب محمود وفهمى جدعان وقد قامت هذه القراءة على نفى العناصر التراثية السالبة التى لم تعد صالحة للعصر ، والابقاء على العناصر التراثية الموجبة التى يمكن أن تصلح لحل كل مشكلاتنا المعاصرة .

ب ـ القراءة التثويرية :

وهى قراءة تهدف الى تقديم « مشروع رؤية جديدة » ننتقل بها « من التراث الى الثورة » (طيب تبزينى) أو « من العقيدة الى الثورة » (حسن حنفى) أو من « الثابت » الاتباعى الى « المتحول » الابداعى (ادونيس) أو من « الضرورة » الى « الحرية » (حسين مروة) وهذه القراءة انما تنبع من اعتبارات الحاضر ومن نتاجه لا من نتاج الماضى الذى هو زمن التراث كما يقول حسين مروة .

القراءة التنويرية :

وتسعى هذه القراءة أساساً الى الكشف عن تكوين العقل العربى وخصائصه (محمد العابد الجابرى) والكشف عن المستويات « الخطابية » السائدة فى « الفكر العربى » بابعاده العربية الاسلامية (محمد اركون) .

ومهما يكن من أمر هذه القراءات الفكرية وأنواعها وأهدافها فانها تلتقى بقراءة التراث النقدى فى مسألتين : المسألة الأولى هى مسألة الدافع أو الباعث على قراءة التراث نقديا كان أو فكريا وهذا الدافع أو الباعث على قراءة التراث ينطلق من الشعور بتخلف الحاضر والرغبة فى الانتقال من مبدأ الضرورة الى مبدأ الحرية ومن واقع منهزم الى واقع منتصر .

اما المسألة الثانية التى تلتقى فيها قراءة التراث النقدى الخاص وقراءة التراث الفكرى العام فهى الاشكالية المعرفية التى تدفع الذات القارئة الى ان ترتد الى نفسها لتعيد قراءة وضعها المعرفى « الابستمولوجى » فى علاقاتها المتشعبة بموضوع قراءتها ومعنى ذلك ـ ونتيجة عنه ـ أن قراءة التراث العام أو الخاص حدث معرفى نسبى نسبيته قرينة شروط انتاج معرفته فى العصر القارىء بحيث لا يمكن البتة أن نتحدث فى هذه الحالة عن حياد موهوم أو انفصال زائف بين

الذات القارئة والموضوع المقروء عند عملية القراءة هذه التي يوازى فيها الحضور النصى للمقروء الحضور المتناص للقارىء . فلا وجود اذاً لقراءة بريئة محايدة وليس هذا ، فيما يرى جابر عصفور ، وقفا على قراءة التراث النقدى الخاص والتراث الفكرى العام فى حضارتنا وهو ما يلخصه قول الجابرى فى قراءته « الخطاب العربى المعاصر » : « لا ندعى أننا نقوم بعمل برىء أو بقراءة لا تسهم فى انتاج المقروء فمثل هذه القراءة لا وجود لها واذا وجدت فهى النص ذاته بدون قراءة ، بل اننا على العكس من ذلك نحاول أن نسهم بوعى وتصميم فى انتاج مقروئنا » مثل هذه القراءة التي يصفها الجابرى بغير البريئة ليست وقفا على طريقة قراءتنا لتراثنا العربى الاسلامى وانما تتجاوزه الى طريقة تعاملنا مع التراث العالمى شأن قراءة فؤاد زكريا للتراث الافلاطونى (١٩٧٤) اذ يقول « أنا من المؤمنين بانه لا مفر لنا ، عند دراسة مفكر مثل أفلاطون ، من أن نتذكر ونحن نبحثه ، أننا نعيش فى القرن العشرين (. . .) فنحن جميعاً نخرج بالنصوص القديمة عن أصولها ونحن جميعاً نعيد تفسيرها فى ضوء العصر الذى نحيا فيه أو على الاصح نفسر أنفسنا من خلالها » .

واذن فان كل قراءة للتراث لابد أن تقوم على بعدين يحددان معاً قيمتها التأويلية : بعد أول يجعل دلالة المقروء منحصرة فى السباق الفكرى والاجتماعى والسياسى والأدبى الذى انتج هذا المقروء وبعد ثان يجعل دلالة هذا المقروء فى الوقت نفسه ، دالة فى سياق القارىء المعاصر الفكرى والاجتماعى والسياسى وغير ذلك وداخله فى نظام انتاج المعرفة فيه وهو ما ذهب اليه محمد عابد الجابرى فى كتابه « نحن والتراث » (١٩٨٠ ـ ١٩٨٢) حين وصف قراءته للتراث بانها معاصرة بمعنيين فهى من جهة أولى تحرص ، على حد قوله ، على أن تجعل المقروء معاصراً لنفسه وهى من جهة ثانية تحاول أن تجعل المقروء معاصراً لنا . والفكرة نفسها نجدها عند طيب تيزينى فى كتابه « من التراث الى الثورة » (١٩٧٦) وحسين مروة فى كتابه « النزعات المادية فى الفلسفة العربيـة الاسلاميـة » (١٩٧٨) .

٤ ـ منهجية قراءة التراث : المأزق والحل :

إن زاوية النظر فى قراءة التراث عند هؤلاء المفكرين الثلاثة فى كتبهم المذكورة ـ وهم أمثلة على غيرهم ـ تقوم على جعل « الموضوعية » فى قراءة

التراث رهينة حضور عنصرين متقابلين دائما فمن ناحية نجد العنصر أ وهو :
- منهجية العصر الراهن عند تيزيني .
- الايديولوجية المعاصرة عند مروة .
- مجال اهتمام الفهم والمعقولية المعاصرة عند الجابرى ومن ناحية اخرى نجد العنصر ب وهو :
- الحركية الذاتية الداخلية للتراث عند تيزيني .
- الزمن التاريخي للتراث عند مروة .
- الاشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الاديولوجى للتراث عند الجابرى .

يرى جابر عصفور - وهذا من أعمق آرائه فى هذا البحث وادعاها الى التأمل والاعتبار - أن العلاقة بين الطرفين أ وب المذكورين لا يمكن أن تكون علاقة بين طرفين متقابلين كما يرى الجماعة ، لكل منهما فاعليته المستقلة عن الآخر وانما هى علاقة تبادلية (جدلية) فى المستوى الابستمولوجى المعرفى والمستوى الوجودى الانطولوجى على السواء .

إن ما يحاول الجابرى مثلا أن يقوله ولم يقله حسب قراءة عصفور له هو أن المقروء منفصل عن القارىء على المستوى الوجودى « الانطولوجى » متصل به على المستوى المعرفى « الابستمولوجى » وان الانفصال الوجودى قرين معاصرة المقروء لنفسه والاتصال المعرفي قرين معاصرة المقروء لقارئه هذه الثنائية التقابلية عند الجابرى وعند غيره ، فالجابرى مثال فحسب ، تنطوى على مزالق منهجية فيما يرى عصفور محقا ذلك ان « المقروء » الذى يتحدث عنه الجابرى لا يمكن ان يكون هكذا وبكل بساطة معاصرا لنفسه على صعيد « الاشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الاديولوجى» الذى له بمعزل تام عن « القارىء » فالقارىء - وعصفور هنا يستفيد من مفهومه فى النقد الادبى المعاصر دون شك - له فى حدث القراءة اسهامه فى تحديد هذه « الاشكالية » وتكييف محتواها المعرفى وتأسيس مضمونها الاديولوجى . ان مجال اهتمام القارىء لا يمكن أن يكون مجالا مستقلا عن المقروء فالمقروء منسرب فى عالم القارىء . ان هذا القارىء تراثه بعض اشكاليته ونموذجه الاديولوجى الحاضر مهما تنوع غير مستقل عن تراثه وهو ما سبق لعصفور أن أسماه بالحضور المتناص للقارىء وهو التناص الذى سيسميه لاحقاً - ان صح تأويلى له - بالمتوسطات القرآئية ذات الحضور السالب

والموجب معاً فى توجيه القراءة . وقوام هذه المتوسطات عشرات القراءات السابقة التى تمت من داخل النسق المعرفى الذى يحرك القارىء . فثنائية القارىء/ المقروء تظل ثنائية آلية ما لم نكشف كما يقول الباحث عن المنطقة الغامضة التى يتداخل فيها حضور كليهما وتتفاعل فيها الانساق المعرفية لكليهما فاعلية متبادلة يتعدل بها كلا الطرفين على السواء على نحو يغدو معه المعنى الناتج عن حدث القراءة معنى مركباً ناتجاً عن تفاعل طرفين وليس اسقاطاً من أحدهما على الآخر أو استعادة من أحدهما للآخر .

تلك هى فى رأيى أهم اطروحة جاءت فى بحث جابر عصفور تجاوز بها المأزق الذى تردت فيه قراءة التراث العام والخاص فى العصر الحديث بحكم قيامها على ثنائية المقروء/ القارىء التقابلية .

إن حدث القراءة يقوم على ثلاثة عناصر أساسية هى القارىء والمقروء والانساق المعرفية التى تصل بينهما وتكتنفهما وبالامكان تصنيف انماط قراءة التراث عند العرب فى العصر الحديث بحسب تركيز كل نمط منها على هذا العنصر أو ذاك من عناصر حدث القراءة الثلاثة وهو مبحث يعدنا جابر عصفور بالعودة اليه على سبيل الاستقصاء على انه يكتفى بعرض نمطين من القراءة للتراث النقدى شائعين متعارضين النمط الاول يهتم بعنصر المقروء اهتماماً غدت معه القراءة وصفاً محايداً موضوعياً لدائرة المقروء بمعزل تام عن القارىء ومثالها الاكبر قراءة شكرى عياد لكتاب ارسطو فى التراث النقدى وقد شكلت هذه القراءة انقطاعا معرفياً عن نمطين من القراءة سابقين لها كانا سائدين هما القراءة الاستعادية الموروثة عن عصر الإحياء والقراءة الاسقاطية التى سادت عند الجيل الليبيرالى .

أما النمط الثانى من القراءة الذى يعرض له عصفور على سبيل المثال فيهتم - على العكس من النمط السابق تماما - باثبات « العصر » الخاص بالقارىء والالحاح على دور القارىء وتضخيمه بطريقة تسقط حضور القارىء وعصره على المقروء وتاريخه وقد نشأ هذا النمط من القراءة عن حدة الصراع الاديولوجى فى عصرنا الحاضر وما يفرضه هذا الصراع على كل الاطراف من توظيف مرحلى « تكتيكى » للتراث وهكذا تحول المقروء التراثى الى دال هائم فى التاريخ ينتظر مدلوله الذى يخلعه عليه القارىء فكان « منهاج البلغاء » « نقداً

جديدا » و« دلائل الاعجاز » بنيوية وذلك لغاية ابراز وجود البنيوية عندنا واشاعته وكان « البديع » « للسجلماسى » محتويا مفاتيح الاسلوبية المعاصرة .

على أن هذه القراءة الاسقاطية لم تكن حكراً على جيل الرواد شأن محمد مندور مع عبدالقاهر الجرجانى وانما تجاوزته الى المعاصرين شأن كمال أبى ديب مع عبدالقاهر أيضا مسقطاً عليه آراء دى سوسير وريتشاردز المعاصرة ، وشأن ادونيس الذى يقول فى الثمانينات « ان قراءة النقد الفرنسى الحديث هى التى دلتنى على حداثة النظر النقدى عند الجرجانى » .

بذلك يصل جابر عصفور آخر بحثه بأوله فهو لئن أطال الوقوف نسبياً عند قراءة التراث الفكرى العام فى بحث عنوانه « قراءة التراث النقدى » وفى ندوة عنوانها « قراءة تراثنا النقدى » فلأنه يؤمن نظرياً بوحدة منهجية القراءة ولأنه أراد عملياً ان يبرهن على صحة ما ذهب اليه بالكشف عن مدى ارتباط أنماط قراءة التراث النقدى بانماط قراءة التراث العام فى انساق معرفية جامعة .

إن رد الباحث على هذه القراءة الاديولوجية الاسقاطية لتراثنا النقدى كانت بالدعوة الى « ان ننتقل من المباهاة المؤسية بعبدالقاهر فى حضرة دى سوسير الى الفهم الموضوعى العميق والتاريخى لنصوصه ونصوص دى سوسير فى علاقتهما المتباينة وانساقهما المغايرة بوعى نقدى لا يتضاد عاطفيا بل يتماسك اجرائيا ويتأسس منهجياً فى سعيه الى انتاج معرفة جديدة (لا ايديولوجيا جديدة) بالتراث .

٢ ـ المحور الثانى : « فى المصطلح النقدى » وقد ضم أربعة بحوث أولها بحث د . لطفى عبدالبديع الموسوم بـ« الاسم والمسمى » على ان د . عبدالبديع لم يعالج قضية الاسم والمسمى على وجه الاطلاق وانما اقتصر منها على الكيفية التى تطرح بها علاقة الاسم بالمسمى فى التراث العربى وتحديدا عند بعض اعلامه من المتكلمين واللغويين . ورغم ان العلاقة بين هذا البحث وبين عنوان الندوة تبدو للوهلة الاولى علاقة ضعيفة الا أن بحث د . عبدالبديع قد جاء ، على الحقيقة ، فى صميم الندوة واثار من المسائل الفلسفية والفكرية والنقدية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ما يتعلق بوجودنا فى الحاضر والمستقبل من ناحية وفى علاقته بتراثه وماضيه من ناحية اخرى . فالمشكلة كما يقول الباحث فى رده على بعض التعقيبات « هى ان هناك أمرين الاسماء من جهة والاشياء من جهة

اخرى ، أو اللغة من جهة والواقع من جهة اخرى . هذه هى المشكلة الكبرى . فالقضية لها تاريخ ولها تطور فى الفكر الانسانى وفى اللغة والفلسفة وفى نظرية المعرفة . فانا تلمست طريقى عن طريق التراث » .

يرى عبدالبديع أن الاختلاف فى الرأى كان قائما فى التراث بين القائلين باتحاد الاسم والمسمى (المعتزلة والاشاعرة) وبين القائلين بعكس ذلك (بعض السلف من غير هؤلاء) فالاسم حسب أبى الحسن الاشعرى قد يكون عين المسمى نحو اسم الله فانه علم للذات . كما ذهب ابن فورك الى أن كل اسم فهو المسمى عينه فقولك الله قول دال على اسم هو المسمى . والموقف نفسه نجده عند الامام الرازى اذ يقول : المشهور عن أصحابنا ان الاسم هو المسمى .

يقول عبدالبديع معلقاً على كل هذا : فمدار الامر عندهم على المدلول الذى آل اليه الاسم وفنى بعده فى الذات وكان هذا أول فصل من فصول اثقال كاهل اللغة بالعقليات فى الفكر العربى قبل القول بالوضع وهو من باب ما سماه دريدا بمركزية المنطق Logocentrisme فى الفكر الاوروبى .

إن الحجة الكلامية على اتحاد الاسم بالمسمى هى كون الاسماء لو كانت غير الذات لكانت حادثة فبطل أن يكون البارى فى الازل الهاً ، عالماً ، قادراً ونحو ذلك . وقد ردّ د . عبدالبديع على هذه الحجة معتمدا كتاب « شرح المقاصد » « لسعدالدين التفتازانى » بالقول « ان أصحاب هذه الحجة قد فاتهم أن الثابت فى الازل انما هو معنى الالهية والعلم ولا يلزم من انتفاء الاسم بمعنى اللفظ [انتفاء] ذلك المعنى» .

واذن فان هذا الصنف الاول يقول باتحاد الاسم والمسمى وباسبقية المسمى على الاسم أو المدلول على الدال وهو القول الذى يصب فى تيار القول بالتواضع والاصطلاح فى أصل اللغة وعلى كل حال فقد كانت الغلبة لهذا التيار فى تاريخ اللسانيات العربية . وهو تيار يقول عنه عبدالبديع انه لا يثق باللغة ، فى مقابل هذا يقف القائلون بالتوقيف فى أصل اللغة أمثال ابن حزم وابن تيمية وابن القيم وغيرهم ممن يثقون باللغة مستندين الى قوله تعالى (وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا) فههنا تكون الاسماء سابقة على الاشياء ، والاشياء تعرف بالاسماء لا العكس . اذ لولا الاسماء كما يقول عبدالبديع لم يعرف المسمى ، فهذا المسمى قبل ان يحمله الاسم وينطق به لم يكن شيئا فاذا نطق به ابان عنه ودل عليه ولا معنى لذلك فيما

يرى عبدالبديع الا استقلال الاسم بالوجود وتعاليه على المسمى ولعل هذه الاولوية فى الوجود التى للاسم على المسمى هى التى افضت بابن حزم كما يقول عبدالبديع الى ابطال ما قيل فى اشتقاق الاسم سواء من السمو أو من الوسم ، وذهب الى انه اسم موضوع مثل حجر وجبل وخشبة وسائر الاسماء التى لا اشتاق لها .

يبدو انحياز عبدالبديع الى هذا الرأى الثانى ضد الرأى الاول جليا وهو يستقرىء النصوص القرآنية والتراثية عامة هذه التى تقول باسبقية الدال على المدلول استقراء دريدائيا (نسبة الى دريدا) بارعاً حقاً تظهر من خلاله خبرة الرجل وطويل تمرسه بالنصوص القديمة ومزاولته لها ولكنه استقراء قد يكون فيه نظر وهو على كل فى حاجة الى استقراءات اخرى تدعمه وتعمقه . ذلك ان للمسألة فى أصل طرحها محيطاً ثقافياً وانساقاً ابستمولوجية لا أعتقد ان د . عبدالبديع ساه عنها . أما نحن - كقراء - فلسنا بساهين عما جاء فى الفقرة الاخيرة من بحث استاذنا عبدالبديع حيث تبدو استراتيجية بحثه وما توخاه فيه من طرائق استدلال بارعة غايتها انتشال حاضرنا وفتح الابواب أمام مستقبلنا وذلك بالانطلاق من تراثنا طبعاً . تقول هذه الفقرة : « والذين يتناولون النصوص القرآنية وغير القرآنية بالتأويل لتطابق الوجود فى الاعيان أو الاذهان يهبطون باللغة الى ما تتعالى عليه لان الاسماء ليست مجرد مرآة للاشياء ، والحقائق اللغوية لا تطابق الحقائق العقلية ولا الحقائق الخارجية لانّ للّغة مقولاتها التى يقيم الانسان فيها وجوده والمسمّيات لا تبلغ قط مبلغ الاسماء » .

تلك بحق قراءة جديدة لتراثنا النقدى تجعل البحث لا فى صلب الندوة فحسب وانما تجعل له فيها مكانة خاصة .

اما ثانى بحوث هذا المحور فهو بحث الدكتور عبدالله سالم المعطانى وعنوانه « اثر البيئة فى المصطلح النقدى القديم » يعود د . المعطانى بالمصطلح النقدى الى بداية ظهوره منذ العصر الجاهلى عفوياً ذوقياً عبر منظم ذلك ان المصطلح النقدى فيما يرى د . المعطانى محقاً قد ولد وتشكل عند العرب قبل منهجية النقد الادبى واستقلاله بوقت غير قصير . على أن تطور هذا النقد الأدبى ذاته قد ساعد على تطويره ودفعه عاملان لا يقل احدهما عن الآخر قيمة : العامل الأول هو عامل التأليف المنهجى فيه والعامل الثانى وعبدالله المعطانى يلح عليه كثيرا انما هو

التطور الفكرى والثقافى والشعور بالتغير الاجتماعى والسياسى والاقتصادى وغيره .

لقد ارتبط نشوء المصطلح النقدى ارتباطا وثيقا بنشأة النقد الادبى مهما كان هذا النقد بسيطا مرتجلاً وذلك منذ العصر الجاهلى فى ما بقى لنا من ملاحظات النابغة الذبيانى وقضاء ام جندب بين امرىء القيس وعلقمة الفحل وملاحظة أهل المدينة على اقواء النابغة وغير ذلك ، لكن مثل هذه النقدات لم تبلور مصطلحات هامة ذات مفاهيم دقيقة فى مجال النقد الادبى من ذلك مثلا قول طرفة بن العبد :

ولا أغير على الاشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرقا

أو قول حسان بن ثابت :

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعرى

فرغم أن الشاعرين تحدثا عن السرقات الشعرية وهو مصطلح نقدى له باب مهم فى النقد الادبى فانهما لم يتعاملا مع اللفظة باعتبارها مصطلحا نقديا دقيقاً له مفهومه النقدى المحدد وانما ذهبا الى أقرب معانى اللفظة وأظهرها وهى التعدى على حقوق الآخرين والإغارة على ما عندهم .

يرى د . عبدالله المعطانى انه من الممكن ان يكون حديث عمر رضى الله عنه عن شعر زهير أول حديث نقدى فيه وعى بالمصطلح ودلالاته وأبعاده ، حين قال لعبدالله بن العباس : « انشدنى لأشعر شعرائكم . قلت : من هو يا أمير المؤمنين ؟ قال : زهير . قلت : ولم كان ذلك ؟ قال : كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل الا بما فيه » . ففى كلام عمر رضى الله عنه هذا مصطلحان هما : المعاظلة و« الحوشي » . فالمعاظلة كما يعرفها قدامة بن جعفر مستنداً الى أحمد بن يحيى ـ وهو ليس التعريف الوحيد لها ـ « هى مداخلة الشىء بالشىء ويقال تعاظلت الجرادتان وعاظل الرجل المرأة اذا ركب أحدهما الآخر » .

ومن المصطلحات التى تبرز مدى اثر البيئة فى المصطلح النقدى الذى يظهر فيه مصطلح « الفحولة » الذى نادى به الاصمعى وقد كان هذا المصطلح من أهم المقاييس النقدية التى اثارت النقاش والجدل حول الشعر والشعراء . وقد قسم الاصمعى الشعراء الى فحول وغير فحول وعرف الفحل بقوله « ان له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق » .

ومما يدل أيضا أن للبيئة التى كان يعيش فيها العرب اثراً كبيراً فى طبيعة المصطلح أن الخليل بن أحمد كان يربط بين المصطلح العروضى الذى للبيت الشعرى وبين بيت الشعَر فيقول « البيت الوتد ، السبب ، الايطاء ، السناد ، الاكفاء وغير ذلك « حتى قال حازم القرطاجنى « ان العرب لما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الاقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة فى ادراك السمّع منزلة وضع البيوت وترتيبها فى ادراك البصر تأمّلوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسباباً واوتاداً فجعلوا الاجزاء التى تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر . . الى آخر الحديث » على أن هذه العلاقة بين المصطلح النقدى والبيئة لما صرح به الخليل تصريحاً حين عزا تسمية الهزج الى اضطرابه بما يشبه هزج الصوت ، والرجز الى اضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام ، والرمل الى انضمام بعضه الى بعض بما يشبه رمل الحصير وكذا فعل ثعلب حين قسم الشعر الى أبيات غرّ ومحجلة وموضحة ومرجلة ، وكلها من صفات الخيل .

يقول د . المعطانى : « وحين تطورت حياة العربى من البداوة الى الحضارة التمس الناقد المتحضر فى بيئته ما به يحل أزمته النقدية فنشأت لديه عـدة مصطلحات هى الى البلاغة أقرب منها الى النقد مثل التفويف والتسهيم والترصيع والتطريز والتوشيع وغيرها مما يرتبط بصنعة الحائك والصائغ وقد نتج عن ذلك فى تاريخ النقد عند العرب اتساع دائرة المصطلح النقدى من ناحية وتفاقم تعقيده من ناحية اخرى » غير ان جذوة المصطلح البدوى لم تخب وسلطته لم تتلاش فقد وجدنا حازم القرطاجنى فى القرن السابع الهجرى يستمد من الخيل مصطلحى « التسويم والتحجيل » ، يقول المعطانى :«كأنه يعود بنا الى ما كان فعله ثعلب فى القرن الثالث الهجرى» .

وفى الاندلس ظهر اثر البيئة فى ما كان يستخدمه نقدة الشعر هناك من مصطلحات . فقد كان ابن سعيد يقسم الشعر الجيد ، فى بيئة تحفل بالطرب والرقص ومجالس الغناء ، الى مطرب ومرقص ، ولعل الذى أوحى الى ابن سعيد بهذين المصطلحين الاديب الاندلسى ابن دحية الكلبى صاحب كتاب « المطرب من أشعار أهل المغرب » .

لكن من خصائص هذه المصطلحات النقدية المستمدة من البيئة بدويها وحضريها غموضها وانعدام دقتها اللذين تجاوزا العصور القديمة الى العصر الحديث بالاضافة الى نزعة الحفاظ عليها فى صورتها البدائية مما جعلها غير قادرة على مواكبة حركية الابداع وتطوره الكبيرين .

مسألتان فى بحث د . المعطانى مهمتان احداهما بسبب من الاخرى ومترتبة عليها ، المسألة الاولى هى أن المصطلح النقدى متطور متغير ، وذلك بحكم ارتباطه بالبيئة وثقافتها ، وعمله جاء ينطلق من هذه الفرضية ويبرهن عليها . والمسألة الثانية هى انه لما كان ذلك كذلك وجب أن يكون للعصر الحديث بمختلف مظاهر الابداع فيه مصطلحاته النقدية التى تنبع من بيئته وتعالج مختلف اشكالاته الابداعية لهذا رأينا الباحث يختم مقاله على النحو التالى : « فى تصورى أن كثيرا من المصطلحات النقدية القديمة سوف تتساقط امام القصيدة المعاصرة (. . .) فلابد لنا فى هذا العصر من تجاوز حرفية المصطلح القديم ، أو اعادة تشكيله كى يقدم رؤية جديدة ترقى الى مستوى القصيدة المعاصرة التى حملت بين طياتها سمات هذا العصر بزخمه الثقافى وتعقيده الحضارى وعمقه الفلسفى » .

ثم يأتى البحث الثالث فى هذا المحور الثانى وعنوانه « نظرية ، نص ، أدب ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة » بقلم الدكتور عبدالملك مرتاض .

ينطلق البحث من تحديد كلمة « نظرية » أوّ لا فيرى أن العرب لم يعرفوا مصطلح « نظرية » وانما عرفوا مصطلح النظر فحسب بمعنى « التفكير والتأمل والتدبر والتثبيت » كما يدل على ذلك قوله تعالى (ثُمَّ نَظَرَ ثُمَّ عَبَسَ وبَسَرَ) حسب بعض المفسرين (ابن كثير والزمخشرى) وكما تدل على ذلك نصوص كثيرة للجاحظ .

يقول الباحث : « والحق ان مصطلح « نظرية » لم يرج حتى فى اللغات الاوروبية الحية كالفرنسية مثلا الا فى القرن الخامس عشر الميلادى منقولاً اليها والى اللغتين الانجليزية والاسبانية أيضا من اللغة اليونانية Theôria » . ان النظرية فى المفاهيم الفلسفية الغربية التى يعتمدها العرب المحدثون أيضا هى من أشهر تعريف لها وأبسطه : « مجموعة من الأفكار والمفاهيم المجردة المنتظمة على نحو ما وتطبق على ميدان من المعرفة خاص » لكن كما يقول الباحث من

الجائز أن تكون النظرية مجرد مجموعة من الآراء التى ترمى الى توجيه الفعل اليومى مثل « النظرية السياسية » وهذا التساهل الاخير فى مفهوم النظرية هو الذى قد يكون دفع بالنقاد المعاصرين الى أن يجعلوا للادب نظرية وللنقد نظرية وللرواية نظرية وللنص نظرية . . الخ .

ومعلوم ان التنظير يرد فى بعض السياقات مناقضا للتطبيق اذ من العلوم ماهو نظرى ومنها ماهو تطبيقى بحت ورغم ذلك فانه مثلما لا يكون تطبيق بمعزل عن نظر لا يكون نظر الا وهو يعتمد التطبيق ويبلور بواسطته افتراضاته وأطروحاته فالنظرية والتطبيق فى جدلية خصيبة وذلك على غرار ما نجده فى الغرب عند بعض أعلام النقد الأدبى الذين يربطون بين التنظير والتطبيق أمثال رولان بارت وبوليا كريستيفا وتودروف وغيرهم . وقد انتقلت هذه العدوى الطيبة كما يقول الباحث الى جملة من النقاد العرب المعاصرين أمثال عبدالله الغذامى وكمال أبى ديب وعبدالسلام المسدى وخالدة سعيد ويمنى العيد وسواهم .

أما المصطلح الثانى الذى تناوله الباحث بالتحديد كما جاء عند العرب من ناحية وفى الغرب من ناحية اخرى فهو مصطلح النص Texte . ينطلق الباحث من القول بفقر المادة المعجمية والتعريفية عامة المخصصة فى التراث للفظ « نص » فما يشتهر من تعريفاته هو فقط حسب البـاحـث « معنى الارتفاع والانتصاب » أما فى الغرب فهو فى أصل الاشتقاق والوضع فى معظم اللغات الاوروبية يعنى « النسج » وقد أخذ أصلا من اللاتينية Textus ويعنى أيضا « النسيج » .

يرى الباحث ان اللغة العربية القديمة قد عبرت هى أيضا عن مدلول النص المعاصر بـ« النسج » فقد كانت العرب تقول « نسج الشاعر الشعر » أى قرضه وحاكه ومن ذلك قول الجاحظ : « وظن انه نسج فيها كلاماً » ويتساءل الباحث قائلا : فما منع النقاد العرب المعاصرين من اصطناع مصطلح النسج للنص مثل النقاد الغربيين وهو الاولى بالاستعمال والادل على المعنى عوض أن يذهبوا يلتمسون وجوده لدى الاصوليين الذين يشيع عنهم استخدامهم لفظ « النص » على نحو مخصوص جداً فقد كان النص عندهم الكتاب أو السنة أو هما معاً ؟

لقد عرف العرب النص مفهوما وشكلاً وممارسة وهم يبدعون ذلك التراث العظيم من شعر ورسائل وخطب ومقامات ويدونونه ولكنهم من عجب أنهم لم

يعرفوا النص لفظاً ولا تعاملوا معه اصطلاحا فظلوا كما يقول الباحث يتحدثون عنه تحت أشكال مختلفة طوال قرون دون أن يذكروه بلفظه الا فى بعض هذا القرن ، ثم يعمد الباحث بعد ذلك الى استعراض مفاهيم للنص حديثة تعتبر نصاً كل ماهو مكتوب بصرف النظر عن حجمه وطوله . كما ذهب يستعرض مفاهيم للنص سيميائية تتجاوز نظام اللغة العلامى الى سائر الانظمة العلامية .

وأما المصطلح الثالث الذى يتصدى د . مرتاض لدرسه فهو مصطلح « أدب » فيرى أن من معانيه عند العرب فى القديم التعليم والتثقيف والتهذيب بما دل عليه حديث الرسول عليه السلام وهو صحيح « أيما رجل كانت عنده وليدة فعلمها فاحسن تعليمها وأدبها فاحسن تأديبها ثم اعتقها وتزوجها فله أجران . . « وقد أخذت المعاجم العربية القديمة بهذا المعنى من ذلك قول الجوهرى : الادب أدب النفس ، والدرس » .

وقد كان الجاحظ ممن يكثرون من ايراد لفظ الادب وما اشتق منه محمولاً على هذا المعنى الذى يفيد البعد الأخلاقى من ناحية والبعد العلمى من ناحية اخرى . فهو يقول على سبيل المثال : « والادب أدبان أدب خلُق وأدب رواية » وقد شاع لفظ الأدب بمعناه الثانى هنا عند معاصره ابن قتيبة (أدب الكاتب) ثم تكرس فى العصور اللاحقة مفهوماً يشمل الشعر والنثر والنقد والاخبار وغير ذلك ليشمل فى مرحلة لاحقة العلم أيضا على نحو ما يذهب الى ذلك ياقوت الحموى ، حتى أصبح للأدب مع ابن خلدون علم هو « علم الأدب » .

يعرض الباحث بعد ذلك الى مفاهيم حديثة للأدب ولمسألة الأدبى والادبية عند الغربيين من شعريين وسيميائيين خاصة .

البحث الاخير الذى يغلق هذا المحور الثانى محور « فى المصطلح النقدى » بحث « أنهاج التصور والتشكيل فى العمل الادبى » للدكتور كمال أبى ديب وقد جاء البحث فى ما يزيد على خمسين صفحة نُحاول تلخيصها ـ وهيهات أن ينصفها التلخيص شأن البحوث الاخرى طبعا ـ على النحو التالى :

للبحث ثلاثة جوانب كشف عنها د . أبو ديب منذ البداية وهى :

١ ـ الكشف عن مسألة تأدية المعنى وتأدية معنى المعنى عند عبدالقاهر الجرجانى .

٢ ـ الكشف عن نظرية جاكبسون فى دور علاقتى المشابهة القائمة على الاستعارة والمجاورة القائمة على المجاز المرسل فى التشكيل اللغوى والفنى .

٣ ـ عقد مقارنة بين عمل الجرجانى وعمل جاكبسون .

فى ما يتعلق بعمل الجرجانى يرى الباحث أن الجرجانى يميز فى دراسته للغة بين آليتين لانتاج الدلالة هما تأدية المعنى عن طريق طاقة اللغة التصريحية مثل قولنا « خرج زيد » وتأدية معنى المعنى عن طريق الكناية والتمثيل والاستعارة . ومن خلال تطبيق العمليات التصورية التى ميزها الجرجانى على طائفة من النصوص الشعرية المعاصرة ، يصل أبو ديب الى ضبط خمسة أنهاج تحدد تصور الجرجانى لتجليات الدلالة وتشكلها وهى :

١ ـ نهج التناول المباشر الذى يتمثل فى تأدية المعنى .

٢ ـ نهج التناول الاستعارى الذى يمثل تأدية معنى المعنى ويقوم على عملية استبدال استعارية جوهرها علاقة المشابهة .

٣ ـ نهج التناول الكنائى (وهو أيضا وجه من وجوه تأدية معنى المعنى) .

٤ ـ نهج التناول المجازى القائم على المجاورة (ويقوم على عملية « استبدال » أساسها المجاورة لا المشابهة) .

٥ ـ نهج التناول التخييلى القائم على التعليم وهو فى جوهره علاقة مشابهة مركبة غالبا ما تكون خفية وعملية مواجهة فكرية أو ذهنية اسماها الجرجانى خداعاً للنفس وايهاماً كقول الشاعر :

واذا اراد الله نشر فضيلة	طويت اتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت	ما كان يعرف طيب عرف العود

وليست هذه الانهاج عند الجرجانى خاصة بنوع أدبى دون آخر فهى قد تستخدم فى الشعر استخدامها فى النثر وإن كان أبو ديب لا يستبعد طغيان نهج من الانهاج فى نوع أدبي بعينه أو مرحلة تاريخية بعينها وقد قدم أمثلة على ذلك .

أما منظور جاكبسون فى تناول الدور الذى تضطلع به علاقتا المشابهة والمجاورة أو الاستعارة والمجاز المرسل فى الخلق الفنى فمختلف عن منظور الجرجانى .

لقد طبق جاكبسون نتائج دراسته لطرائق استخدام اللغة عند المصابين بالحبسة Aphasie وما يطرأ على هذا الاستخدام من تشويه سواء فى مستوى علاقة

المشابهة أو فى مستوى علاقة المجاورة ، طبقها على عملية الخلق الفنى عند المدارس الادبية من ناحية وفى الأجناس الأدبية من ناحية اخرى فلاحظ أن الابداع فى المدرستين الرومنسية والرمزية قائم على الاستعارة التى علاقتها المشابهة فى حين أن الابداع فى المدرسة الواقعية قائم على المجاز المرسل (الالصاقى) Metonymie الذى علاقته المجاورة ذلك أن الكاتب الواقعى ، حسب جاكبسون « ينتقل بواسطة علاقات المجاورة من الحبكة الى الجو ومن الشخصيات الى ما يحيط بها فى الزمان والمكان وهو مولع بالتفاصيل القائمة على المجاز المرسل الذى علاقته الجزئية » .

على أن جاكبسون لا يكتفى بتصنيف المدارس الابداعية فى ضوء هاتين العلاقتين بل يذهب الى تصنيف الاجناس الأدبية فى ضوئهما وهى أضعف نقطة فى بحثه كما يرى أبو ديب إذ يربط بين الشعر والمشابهة التى ركنها البلاغى الاستعارة وبين النثر والمجاورة التى ركنها البلاغى المجاز المرسل .

ويرى أبو ديب أن تقسيم جاكبسون للأنهاج التصورية الى نمطين نمط الاستعارة ونمط المجاز المرسل قاصر عن استيعاب الانماط المتعددة التى نجدها فى الانتاج الابداعى . كما يبدو ربطه لنمط الاستعارة بالشعر والمجاز المرسل بالنثر قاصراً تمام القصور . وذلك على عكس تصور عبدالقاهر الجرجانى الذى يتسم بدقة أعظم ومرونة أكبر . فتصورات الجرجانى من هذه الناحية أكثر قابلية من تصورات جاكبسون لتطوير منهج جديد فى دراسة أنظمة العلامات وبشكل خاص نظام الانشاء الادبى .

٣ ـ المحور الثالث وعنوانه « دور البلاغة فى التراث النقدى »

وأول بحث فيه بحث الدكتور مصطفى ناصف بين « بلاغتين » بلاغة الدعاية والاثارة والتزويق أو ما يسميه بعضهم بلاغة المدرسة الادبية من ناحية وبلاغة النظر والعقل أو ما يسميه بعضهم ببلاغة المدرسة الكلامية (أى مفهومها عند المتكلمين) .

يرى د . ناصف ان النوع الأول من البلاغة نشأ فى ظل مظاهر ترف الشعور الى جانب الحاجة الى المناظرة والجدال والعناية بنمط من البحث يساعد بوجه من الوجوه على الغلبة أو تناسى الحقيقة والغض من بعض القيم فهى بلاغة مرتبطة

اذن بالمقاصد وبحاجة السامعين لا بحاجة الفرد فى التعبير عن ذاته مثل هذه البلاغة نشأت فى كنف الشعر تبحث فى أساليبه وتصنفها بمعزل عن أفكار الشعراء وهمومهم على نحو ما فعل أبن المعتز وقبله الجاحظ الذى كان حسب د . ناصف يحتفل فى كتابه « البيان والتبيين » بمقامات السامعين ، مولعاً بمسألة الامتاع وقد كانت عنده أفضل من الدقة والتعمق ، يجوِّزُ فيها قلب الحقيقة بواسطة سحر اللغة فقد كان الجاحظ يجيز تحسين الاشياء القبيحة وتقبيح الأشياء الحسنة .

أما النوع الثانى من البلاغة فقد نشأ فى كنف القرآن الكريم فهى بلاغة الحقيقة . والغريب كما يقول الباحث أن الجاحظ الذى هو من أصحاب النمط الأول من التفكير البلاغى نجده من أصحاب النمط الثانى هذا . ففى مقام الدراسة القرآنية نرى الجاحظ مولعاً بالاستقصاء مهتماً بالنص نفسه بدلا من العناية باسترضاء المخاطبين ، فالغاية أمام النص القرآنى هى تعمق اللغة فى ذاتها وقد كانت تقاليد المفسرين فى ذاك واضحة فيما يرى د . ناصف من خلال التأنى فى بحث لغة القرآن ومراجعتها . وقد كان غير قليل من مفسرى القرآن أخصب عقولاً وثقافة من شراح الشعر . وهكذا كانت العناية بمظاهر فعالية اللغة وطاقاتها الاسلوبية أكثر ازدهاراً فى دوائر الدارسين لبلاغة القرآن منها فى دوائر الدارسين لبلاغة الشعر على نحو ما يظهر فى كتاب دلائل الاعجاز لعبدالقاهر الجرجانى ذلك « القارىء لاسلوب القرآن الكريم كله » على حد عبارة د . ناصف .

أما ثانى بحوث هذا المحور الثالث فهو للدكتور محمد الكتانى وعنوانه « تراثنا النقدى بين الرؤية والاعجاز » ولاشك أن خطأ مطبعياً تسرب الى العنوان فحلت بمقتضاه كلمة الاعجاز محل كلمة الانجاز . ذلك أن منهج البحث ومضمونه يقتضيان أن يكون العنوان « تراثنا النقدى بين الرؤية والانجاز » أو بين النظر والتطبيق بعبارة اخرى .

ينطلق د . الكتاني من معطيات أربعة هي :

١ ـ ضرورة وعي التراث وتعمق دراسته بصورة عامة . . .

٢ ـ ضرورة اعتبار التراث جزءاً من تاريخنا ومقوماً أساسياً من مقومات هويتنا .

٣ ـ ضرورة التمييز بين ثوابت هذا التراث ومتغيراته . . .
٤ ـ ضرورة الانطلاق نحو الانفتاح والتعبير مِنْ موقع وعي الذات لمكوناتها التاريخية المتجذرة في التراث ، لا الانطلاق من موقع الاستلاب والتبعية للآخر .

فى ضوء هذه المعطيات الأربعة يذهب الباحث إلى أن النقد العربي من خلال محاولات المتكلمين أمثال الجاحظ وبشر بن المعتمر ومحاولات النقاد أمثال قدامة والآمدي وابن طباطبا والجرجاني ثم وَبِأَخَـرَةٍ حازم القـرطاجني والقـاسم السجلماسي ، كان قد انتهى إلى تجديد البنى الثلاث التي للنص الأدبي ولاسيما في مجال الشعر وأشبعها درساً وتحليلاً بمعزل عن الذات المبدعة وهذه البنى هي :

ـ البنية النحوية .
ـ البنية البيانية .
ـ البنية الإيقاعية .

وإن كان النقاد المتقدمون لم يتحدثوا بهذه المصطلحات وإنما تحدثوا عن مضامينها ولم يكونوا يطلقون لفظ النظم على الوزن فقط وإنما كانوا يعنون به حسن التأليف ، فنظم الشعر ليس يرجع إلى كونه يجري على بحر من البحور وإنما هو نظم لعدة عناصر هي التي تجمعها البنى المذكورة .

ذلك هو الإنجاز التراثي في إيجاز وجيز أما الرؤية التي انطلق منها أصحابه فهي الانشغال بقضية الإعجاز القرآني وكيف يمكن اعتبار هذا الإعجاز حقيقة ملموسة متميزة من حيث الصورة البيانية عن السياق الأدبى العام الذى نزل فيه القرآن . وقد أفضت الجهود في ابانة هذا التميز الأسلوبي الذى قام عليه نظم القرآن إلى تأسيس علوم البلاغة التي كان منطلقها في البداية إعجاز القرآن لكنها اعتمدت على الشعر فيما بعد اعتماداً أساسياً وكانت الخلاصة التي انتهى إليها التحليل النقدي هي الوقوف عند ما يسمى بالشكل الفني وأصبحت الصورة هي مناط أدبية الأدب .

كما أن من عناصر الرؤية التي وجهت ذلك الإنجاز النقدي المخصوص تصور العرب المخصوص جداً للعلاقة القائمة بين اللغة والفكر ، فقد نظروا إلى اللغة مستقلة عن الفكر وإلى الفكر مستقلاً عن اللغة وهو ما يبدو من خلال آراء اللغويين والأصوليين والمتكلمين والنقاد . ولا يستبعد الباحث أن يكون من

أسباب عزل الفكر عن اللغة (أو الذات عن اللغة) موقف المتكلمين من خلق القرآن ووصف الذات الإلهية بالكلام مما قد يجعل ربطهم اللغة بالذات المتكلمة مسألة لا قبل لهم بها بل ولا قبل للعقل بها . يقول الباحث « ومهما تكن حقيقة هذا التأثير فإن علماء اللغة الأوائل كانوا مضطرين إلى الانطلاق من إعتبار اللغة نظاماً مستقلاً بذاته قائماً بوجوده منفصلاً عن ذات الناطقين » .

لدينا على هذا العمل تعقيبان الأول يهم الإنجاز فنحن نسأل صاحب البحث هل تمت دراسة كل « بنية » من البنى الثلاث المذكورة دراسة وافية متكاملة ؟ وهل اعتبر خاصة جانب الفتاعل والتضافر والتآلف بين هذه البنى الثلاث في بنية عامة شاملة على نحو ما يفعل البنيويون في العصر الحديث ؟ أما التعقيب الثاني فيتعلق بالرؤية وهو : هل دراسة الكلام بمعزل عن الذات التي أبدعته مسألة خاصة بالتراث العربي الإسلامي إنطلاقاً من الموقف الكلامي العقدي الخاص وكيف نفسر إذن وبم نفسر إعراض أرسطو مثلاً عن دراسة الكلام الشعرى بمعزل عن ذاته المبدعة ؟

البحث الثالث في هذا المحور الثالث للدكتور محمد الهادي الطرابلسي وعنوانه « نقد الأدب عند البلاغيين العرب » (صورة العملية الأدبية فى المثل السائر لابن الأثير) وهو بحث كما يدل عليه عنوانه مركز على كتاب واحد تدبره الباحث من وجوه مختلفة متكاملة معا فكتاب المثل السائر لابن الأثير هو كما يقول عنه د . الطرابلسي من الكتب التي شخصت العملية الأدبية التي تجمع العملية الإبداعية (كيف يتكون النص ؟) والعملية النقدية (كيف يقوم النص ؟) والعملية البلاغية (كيف ينجح النص ؟) .

يلاحظ الباحث أن هذه العمليات الثلاث مختلفة في الظاهر ولكنها مترابطة على الحقيقة . . ، تمثل عملية موحدة ينطبق عليها مفهوم العملية النقدية بالمعنى الواسع الذي للنقد وقد آثر د . الطرابلسي أن يركز بحثه على حظ عمليتي الابداع من ناحية والنقد في معناه الدقيق من ناحية أخرى كما وردتا في كتاب « المثل السائر » إذ هما العمليتان المقومتان للمفاضلة البلاغية في نظر مؤلفه .

١ ـ الابداع : توظيف وتوليد :

يرى ابن الأثير أن « باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة » وصناعة الأدب أشبه في مذهب ابن الأثير بصناعة الكيمياء والمعاني المبتدعة أشبه بمسائل الحساب المجهول من الجبر .

إن علم البيان (الذي يعني عنده مرة معرفة وجوه البيان ومرة وجوه البيان ذاتها كما هو الحال هنا) له ثماني آلات معرفية تجمعها ثلاثة سجلات ثقافية هي الثقافة اللغوية والثقافة الأدبية والثقافة التشريعية المتمثلة في معرفة الأحكام السلطانية وهذه الآلات الثماني كما يقول ابن الأثير كالأصل لما يحتاج اليه الخطيب والشاعر ، ومعرفته ضرورية لابد منها بالإضافة إلى ما جاء في كتابه هو ، على أن هذا التأهل العلمي للإبداع يظل متوقفاً عنده على التأهل الفطري لتذوق الجمال من ناحية وعلى التشبع الثقافي بنصوص التراث عن طريق الدربة والادمان من ناحية أخرى ، على أن يصاحب ذلك التشبع اجتهاد في الإبداع توظيفاً وتوليداً وتجديداً فيما يشبه صناعة الكيمياء لا أن يكون التشبع بتلك النصوص متقيداً بها مقلداً لها مجتراً إياها .

ومن طرائق الاجتهاد في توظيف ذلك والإبداع بناء عليه وإنطلاقاً منه حل آيات القرآن الكريم والأخبار النبوية وحل الأبيات الشعرية أي نثر الشعر أو حل المنظوم على أن يتجاوز الأديب مرحلة التوظيف هذه إلى مرحلة التوليد المتمثلة في الآتيان بالمعاني الشخصية الجديدة .

٢ ـ النقد : موازنة ومفاضلة :

انطلق ابن الأثير في ضبط مقاييسه النقدية من مبدأ عام كبير هو قيام العملية الإبداعية على ما يسميه د . الطرابلسي بتضافر النصوص : « إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول » كما يقول ابن الأثير وعلى هذا كان النقد عنده مرتبطاً بطبيعة الإبداع التناصية هذه فهو نقد مبني على الموازنة بتحكيم النص في النص مما يدل على وحدة العملية الأدبية إبداعاً ونقداً وعلى متانة الصلة القائمة بين طبيعتي النقد والأدب . علماً بأن الموازنة عند ابن الأثير لا تقتصر كما يقول الطرابلسي على التفطن إلى الصلة الخفية التي تربط بين النصين المتناصين بل

تتجاوز ذلك إلى تقويم المعاني بالتمييز بين المسروق منها والمبتدع . فالغرض أن يبين المعنى المبتدع الراجع إلى اجتهاد الأديب من المعنى غير المبتدع الراجع الى التقليد والسرقة .

على هذا النحو يتبين لنا كما يقول د . الطرابلسي في خاتمة بحثه أن مبدأ تضافر النصوص هو القاسم المشترك عند ابن الأثير بين التفكير البلاغي والتطبيق النقدي والإبداع الأدبي متآلفة متفاعلة ذلك أن مرجع الإبداع عنده إلى توليد النص من النص ومرجع النقد إلى تحكيم النص في النص ومرجع البلاغة إلى استخراج صورة النص المنشود من النص الموجود .

ب ـ محتوى المجلد الثاني :

٤ ـ المحور الرابع : التراث النقدي بين الماضي والحاضر :

يتصدر هذا المحور بحث « ملامح الموروث في الظواهر النقدية المعاصرة » للدكتور حسن الهويمل والبحث كما يدل عليه عنوانه جاء يدافع عن الأطروحة القائلة بأن جميع ما ظهر من مقولات واتجاهات نقدية في العصور الحديثة له ما يضارعه في التراث العربي سواء في ذلك نظريات دي سوسير وريتشاردز وتشومسكي وكروتشه وسانت بيف ولانسون بل إن فضل التراث العربي في كونه كان سباقاً إلى مثل هذه النظريات سبق الريادة .

لقد أثار هذا البحث ردود فعل كثيرة بعضها حادّ ، والطريف حقاً أن سهام النقد وجهت إلى بحث الدكتور الهويمل من جانب المتحمسين للتراث والمتحمسين للحاضر على حد السواء . وفضل البحث في ما أرى انه جمع لنا معظم أقوال النقاد العرب المحدثين المندرجين في ما أسماه جابر عصفور بالاتجاه الإسقاطي في قراءة التراث . مما يسهل على القارىء إمكان العودة إلى هذه الآراء في مظانها .

على أن أهم تعقيب في هذا البحث في ما أرى تعقيب رئيس الجلسة إذ قال : « إن تدخل الدكتور الهويمل لا اعتبره تدخلاً شخصياً من الدكتور الهويمل ولكنه صوت في العالم العربي اليوم » .

أما البحث الثاني في هذا المحور فهو للدكتور محمد برادة وعنوانه « تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفكتور هوجو » وهو عنوان كتاب الناقد

روحي الخالدي (ت ـ ١٩١٣) . هذا الكتاب يمثل كما يقول برادة « مكانة أساسية في بدايات تكوين الخطاب النقدي العربي الحديث الذي انفتح على الإتجاهات الأدبية العربية وتطلع إلى التجديد » .

ينطلق روحي الخالدي من السؤال الأساسي الذي حرك تفكير النهضة عامة وهو : كيف نجدد الأدب العربي ونحرره من البلاغة اللفظية والتكلف ؟ وجوابه على ذلك كان بالدعوة إلى اعتناق الرومنسية التي يفهمها على نحو مخصوص ، باعتبارها أفقاً لتجاوز أدب القواعد والمحسنات البديعية ، فالطريقة الرومانية على حد قوله « أزالت (في الغرب) تلك الأساليب المعينة المحدودة التي من شأنها أن تمنع الشاعر من أن يتصرف فيها بفكره واختياره كما أنها أزالت عن السبك والإنشاء هاتيك العوائد الاستبدادية التي من خصائصها أن تصفي إلهامات الشاعر وترفع منها الغرابة » .

في ضوء فهمه هذا للتيار الرومنسي في الغرب أعاد قراءة التراث العربي القديم فميز فيه بين اتجاهين متعارضين في الشعر : اتجاه يتعصب للقديم وينسج أو يفضل أن ينسج على منوال القصيدة الجاهلية واتجاه جديد تمثله طبقة المتنبي والمعري في الشرق وابن هانيء في اشبيلية ، التي وضعت أساليب مخصوصة ووسعت المخيلة الشعرية .

يرى د . برادة أن اللافت للنظر في هذا المنهج العام الذي اتبعه الخالدي للإجابة على سؤال « كيف نجدد الأدب العربي ؟ » حرصه على أن يجد جذوراً للرومنسية في التراث العربي إلحاحاً منه على أن التجديد حركة لازمة لإستمرار الأدب الذي لا تعترف عبقرية مبدعيه بالحدود الزمنية . وقد يمكن أن نعزو ذلك بالإضافة إلى ما ذكر ، إلى نزوع الخالدي ، ربما إلى مراوغة معاصريه للقبول بهذا الإتجاه الوافد من الغرب باعتباره إتجاهاً له جذوره في تراثنا الشعري . فيقع كتاب الخالدي بذلك وسطاً بين نمطين في قراءة التراث نمط استعادي ونمط اسقاطي .

ومهما يكن من أمر فإن لكتاب « علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو » أهميته الخاصة في تاريخ النقد الأدبي عندنا وتبرز هذه الأهمية في مسألتين على الأقل هما ، كما يرى برادة مسألة المصطلح النقدي ومسألة علائق النقد العربي بالمثاقفة .

ففيما يتعلق بمسألة المصطلح النقدي نجد الكتاب متشملاً على مصطلحات عدة مترجمة عن الفرنسية ترجمة تنم عن فهم للمعنى كما هو متداول في اللغة المنقول عنها ويقدم لنا برادة طائفة من هذه المصطلحات مثالاً على ذلك . وهذه الدقة في نقل المصطلح نقلاً يستوعب معناه ويفي به تكاد بحق تَكُونُ غائبة اليوم في ما ننقل من مصطلحات عن اللغات الأجنبية . وما أكثرها وما أشد اختلافها وما أعقدها وما أبعدها أحياناً كثيرة عن أصل المعنى المتداول في هذه اللغات المترجم عنها !

أما مسألة اقامة الخالدي لتقاليد مثاقفة في نقدنا الأدبي بصرف النظر عن سلبية المثاقفة أو إيجابيتها فتبدو من خلال إدراكه لجوانب الإبداع والفكر النقدي الأدبي التي يفتقر إليها الأدب العربي لتجديد أساليبه ورؤاه وأجناسه الأدبية ولتجديد طرائق تناول هذا الأدب ونقده ، فكتب كتابه « علم الأدب . . . » ليسهم به في تحقيق هذه الأغراض المختلفة المتكاملة معاً .

٥ ـ المحور الخامس : « التمايز بين الشعر والنثر » :

اشتمل هذه المحور على ثلاثة بحوث أولها بحث د . محمد بن مريسي الحارثي وعنوانه « وظيفة الشعر من منظور عربي » . مدار هذا البحث على أربعة محاور إجمالاً . تعرض صاحبه في المحور الأول إلى خصائص الشعر كما حدها المبرد وقدامة بن جعفر وغيرهما تحديداً شكلياً خارجياً فالشعر عند قدامة مثلاً « قول موزون مقفى يدل على معنى » وهو عند الحاتمي » اللفظ والمعنى والوزن والقافية » وهو عند ابن فارس « كلام موزون مقفى دل على معنى . . . » .

وفي المحور الثاني تعرض الباحث إلى تحديد بعض القدماء الشعر لا باعتبار شكله فحسب وإنما باعتبار أهم عناصره الداخلية أيضاً فقد كان الجاحظ ، مثلاً يرى أن قيمة الشعر تكمن « لا في اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج (وكثرة الماء) وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير » وهو كلام مجمل يجد تفصيله في قول الآمدي « ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها . . وأن تكون الإستعارات والتمثيلات لائقة بما

استعيرت له وغير منافرة لمعناه فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف » .

والرأي عندنا أن هذين المحورين اللذين مدارهما على ضبط أطر الشعر الخارجية والداخلية لا علاقة لهما بجوهر البحث رغم إطالة الباحث الكلام فيهما . ذلك أن عنوان البحث هو « وظيفة الشعر من منظور عربي » فهل ما ذكره الباحث في المحورين الأول والثاني متعلق بالوظيفة التي للشعر ؟ لاسيما وأن الباحث يحمل معنى الوظيفة محمل « المحدثين » على أنها « المهمة » و « القيمة » و « الغاية » . وهي كلمات شائعة جداً في بحثه جعلها مرادفة عادة لكلمة وظيفة .

أما المحور الثالث فقد تحدث فيه الباحث عن تعريف بعض القدماء للشعر تعريفاً يشمله عنوان بحثه حقاً من ذلك قول ابن رشيق رواية عن بعض العلماء « الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع وهو ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع » ، يقول الباحث : « وهكذا يبرز جانب مهم من جوانب وظيفة الشعر ذلك هو ما يحدثه الشعر من انفعالات تنشط العواطف وتبعث فيها شعور الانتماء إلى الفن (. . .) فأصبحت غاية الشعر التي ينبغي أن تتحقق تكمن في قدرة الشعر على تشكيل العقول والتأثير على (كذا) العواطف وتوجيه السلوك الإنساني وجهة سوية » .

لكن هذا الفهم الفني الجديد للشعر العربي لم يرتبط كما يقول الباحث بالوظيفة فحسب ذلك أن التعريفات التي دارت حول هذا الفهم تناولت في أكثر المواقف الصورة ذاتها لكن هذا لا يعني أن النقد العربي القديم قد اهمل قيمة الشعر النفعية والمعرفية الأخلاقية سواء في ذلك ابن رشيق وابن طباطبا وقدامة وحازم القرطاجني . وهكذا تتحدد ملامح الشعر العربي الأساسية من خلال محاور أربعة . تناولت الثلاثة الأولى منها أطر الشعر الخارجية والصورة التعبيرية ثم مهمة الشعر الأخلاقية ممتزجة بالصورة الموحية . أما المحور الرابع فسيتحدث عن ماهية الشعر من خلال منظور فلسفي يتجاوز المحورين الأول والثاني ويلتقي مع المحور الثالث في مهمة الشعر الأخلاقية . ومن هنا يتطرق الباحث إلى وظيفة الشعر عند الفارابي وابن سينا وابن رشد الذي ربط الشعر

بالغاية الأخلاقية حين قال : « ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل » .

البحث الثاني في هذا المحور هو بحث د . محمد الهدلق وقد اكتفى فيه بتحقيق « رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر » لأبي اسحاق الصابي (ت ٣٨٤ هـ) والتقديم لها تقديماً وافياً ، خصوصاً ما عقده الباحث من مقارنة بين ما جاء فيها وبين ما أورده المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) في مقدمته لشرح ديوان الحماسة من مقابلات بين الشعراء والمترسلين تبدي حقيقة سطو المرزوقي على معظم ما جاء في رسالة الصابي المذكورة دون أدنى إشارة إليه ، على أن بعض المعقبين على محتوى هذه الرسالة اختلفوا في مدى العلاقة التي يمكن أن تجمع بين الصابي قديماً وجون كوهين حديثاً في مسألة التفريق بين الشعر والنثر . ونظراً إلى أهمية الرسالة بالنسبة إلى النقد العربي ماضياً وحاضراً نوردها كاملة على الصورة التي أخرجها فيها د . محمد الهدلق :

جواب له إلى بعض إخوانه عما سأله عنه من الفرق بين المترسل والشاعر

«كنت سألتني أدام الله عزك عن السبب في أن أكثر المترسلين البلغاء لا يفلقون في الشعر ، وأن أكثر الشعراء الفحول لا يجيدون في الترسل . فأجبتك بقول مجمل ووعدتك بشرح له مفصل ، وأنا فاعل ذلك بإذن الله فأقول : إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأن أفخر الترسل هو ما وضح معناه فأعطاك غرضه (في أول وهلة سماعه وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه) إلا بعد مماطلة منه وغوص منك عليه فلما صارت الاصابتان في الأمرين متراميتين عن طرفين متباينين بعد على القرائح أن تجمعهما فشرقت إلى هذه فرقة وغربت إلى ذاك أخرى ، ومال كل من الجميع إلى الجانب المرافق لطبعه . ثم ترتبوا فى المسافة بينهما ، فكان الأفضل من (أهل) كل مذهب من وقع في الغاية ، أو قريباً منها ، وحصل الوسط ضيقاً لا عرض له فقل عدد الواقعين فيه ووجب مع ضيق موضعهم وقلة عددهم إلا يوجد منهم الجامع من الإحسانيين إلا على شرط يزيد به الأمر تعذراً ، والعدد تنزرا وهو أن يكون طبعه طائعاً له ، ممتداً معه ، فإذا دعاه إلى التطرف به إلى أحد الجانبين أجابه ،

وانقاد له ، كابراهيم بن العباس الصولي وأبي علي البصير ومن جرى مجراهما فهذا جواب مسألتك .

ويبقى فيها زيادات وانفصالات لا بأس بإيرادها ليكون القول قد استغرق مداه ، وتمت أولاه باخراه ، وذلك أن للسائل أن يقول : فمن أية جهة صار الأحسن في معاني الترسل الوضوح ، وفي معاني الشعر الغموض ؟

فالجواب أن الشعر بني على حدود مقدرة ، وفصل أبياتاً ، كل واحد منها قائم بذاته ، وغير محتاج إلى غيره ، إلا ما يتفق أن يكون مضمنا بأخيه ، وهو عيب ، فلما كان النفس لا يمكن أن يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، احتيج إلى أن يكون الفضل في المعنى فاعتمد فيه أن يلطف ويدق ، ليصير المفضي إليه والمطل عليه بمنزلة الفائز بذخيرة خافية استثارها ، والظافر بخبية دفينة استخرجها ، واستنبطها . ثم إن للمتأمل وقفات على اعجاز الأبيات قد وضعت لادراك المعنى ، والفطنة بالمغزى ، وفي مثل ذلك يحسن خفاء الأثر ، وبعد المرمى .

والترسل مبني على مخالفة الطريق ومعاكستها ، إذا كان كلاماً واحداً لا يتجزأ أبياتاً ، ولا يتفصل إلا فصولاً طوالاً ، وهو موضوع وضع ما يهدهداً ، ويقرأ متصلاً ، ويمر على أسماع شتى الأحوال (من) خاصة ورعية ، وذوى افهام ذكية وغبية ، فإذا كان متسهلاً متسلسلاً ساغ فيها وقرب إذنه على افهامها ، وتساوقت بالألسن في تلاوة ، والألباب في دراية ، فجميع ما يستحب في الأول يستكره في الثاني ، وجميع ما يستحب في الثاني يستكره في الأول ، حتى أن ما قدمناه من عيب التضمين في عيب أبيات الشعر هو فضيلة في فصول الرسائل ، ألا ترى أن أحسنها ما كان متعلقاً بعضه ببعض ، ومقتضياً له ، تعطفاً من الهوادي على التوالي ، ورداً من الأواخر على المبادىء ، فمتى خرج الشعر عن سنن الابتداع والاختراع فكان ساذجاً مغسولاً فقائله معيب غير مصيب ، والترك له أدل على العقل وأولى بذوي الفضل .

ومتى خرج الترسل عن أن يكون جلياً ، سلساً تعثرت الأسماع في حزونته ، وتحيرت الأفهام في مسالكه ، وأظلم مشرقه ، وتكدر رونقه ، وكان صاحبه مستكره الطريقة ، مستهجن الصناعة .

وقد بقيت في الباب زيادة أخرى وهي الأخبار عن سبب قلة المترسلين وكثرة الشعراء ، وعن علة نباهة أولئك ، وخمول هؤلاء .

والجواب عن ذلك أن الشاعر إنما يصوغ قصيدته بيتاً بيتاً فهو يجمع قريحته ، وقدرته على كل بيت فيقهره ، ويبلغ إرادته منه . وله من الوزن والقافية قائد ، وسائق يقومان له بأكثر حدود الشعر ، فكأنه إنما يحذوه على مثال ، أو يفرغُه في قالب .

والمترسل يصوغ رسالته متحدة مجتمعة من أقطار متراخية منسقة . وربما أسهب حتى يستغرق بالواحدة من رسائله أقدار القصائد الطوال الكثيرة . هذا إلى ما يتعاطاه من فخامة الألفاظ اللائقة بأن يصدر مثلها عن السلطان وإليه . والتصرف فيها على ضروب ما تتصرف عليه أحوال الزمان ، وعوارض الحدثان فلذلك صار وجود المضطلعين بجودة النثر أعز وعددهم أقل .

فأما ارتفاع طبقتهم على تلك الطبقة فإن المترسلين (إنما يترسلون) في جباية خراج ، أو سد ثغر ، أو عمارة بلاده ، أو اصلاح فساد ، أو تحريض على جهاد ، أو احتجاج على فئة ، أو مجادلة لملة ، أو دعاء إلى ألفة ، أو نهي عن فرقة ، أو تهنئة بعطية ، أو تعزية عن رزية ، أو ما شاكل ذلك من جلائل الخطوب ، ومعاظم الشئون التي يحتاجون فيها إلى أن يكونوا ذوي أدوات كثيرة ، ومعرفة مفتنة . وقد وسمتهم الكتابة بشرفها ، وبوائهم منزلة رياستها . وأخطارهم عالية بحسب ما يفيضون فيه ويذهبون إليه .

والشعراء إنما أغراضهم التي يرمون نحوها ، وغاياتهم التي يجرون إليها وصف الديار والآثار ، والحنين إلى الأهواء والأوطار ، والتشبيب بالنساء ، والطلب والاجتداء ، والمديح والهجاء ، فليس يجرون مع أولئك في مضمار ، ولا يقاربونهم في الأقدار وهذا قول كاف فيما أردناه إن شاء الله (تعالى) .

البحث الثالث هو « المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالاتها » للدكتور حمادي صمود . توخى الباحث منهجاً واضحاً في تناوله هذه المسألة فقد بدأ في القسم الأول من بحثه بوصف ظاهرة المفاضلة بين الشعر والنثر ورصدها من خلال مدونة قديمة قوامها نصان مشرقيان أحدهما « الإمتاع والمؤانسة » للتوحيدي (ق ٤ هـ) والآخر « نضرة الإغريض إلى نصرة القريض » للمظفر العلوي (ق ٧ هـ) ونص مغربي هو العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن

رشيق القيرواني (ق ٥ هـ) . على أن د . صمود قد اعتمد نصوصاً أخرى مختلفة غير هذه . ثم انتقل بعد وصف المدونة ودراسة مضمونها إلى القسم الثاني من بحثه وهو قسم التأويل لحقيقة المفاضلات بين الشعر والنثر .

للمفاضلة بين الشعر والنثر فيما يرى الباحث في القسم الأول من بحثه منطلقات خمسة فقد تمت إنطلاقاً من :
١ ـ الصياغة الفنية : إذ ذهب المدافعون عن النثر إلى اعتباره طبيعياً لا تعمل فيه ، بالإضافة إلى أنه أول ما ينطق به الإنسان من أول طفوليته إلى زمان مديد . في حين أن الشعر صناعي داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف ، لأنه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية دخلته الآفة من كل ناحية كما يقول التوحيدي .

أما المدافعون عن الشعر ، كابن رشيق ، فهم وإن أقروا بأسبقية النثر على الشعر ، ذلك أن الكلام كان كله منثوراً ، فإنهم ربطوا ميلاد الشعر بحاجيات العرب إلى التغني بمآثرهم وتخليدها في الذاكرة وليس كالشعر شكلاً يحقق وظيفة الحفظ .

٢ ـ أصول العقيدة : اعتمد خصوم الشعر حججاً دينية وأخلاقية للطعن عليه . من ذلك ذم القرآن إياه في أكثر من موضع وتشريفه للنثر في قوله تعالى ﴿ إِذَا رأيتهم حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا ﴾ . كما أن خصوم الشعر عابوه بما عد من أهم فضائله وهو تأهله لقبول فعل الغناء واللحن وصنوف الغناء و« الغناء رقيه الزنا » . أما أنصار الشعر فقد ذهبوا إلى هذه الأدلة يدحضونها وهذه التهم يردونها ، من ذلك اعتبارهم المقصود بالشعر والشعراء في بعض آيات القرآن الكريم المشركون دون سواهم واعتبارهم « الغناء معروف الشرف عجيب الأثر » .

٣ ـ علاقة القول بقائله : ذهب أنصار الشعر إلى القول بأن الشعر مجال للذات تعبر به عن خلجاتها وهو يسمح لأصحاب المنازل وعلية القوم أن يتناولوا من المواضيع ما لو باشروه نثراً لكان مَجْلَبَةً للمذمة ومدعاة للاستنقاص كما ورد في كتاب الصناعتين .

٤ ـ علاقة القول بمتلقيه : فضل الشعر على النثر في هذا الباب من جهة أن الشعر يخاطب فيه الملوك والسلاطين بكاف المخاطبة وأنه لا يخاطب به إلا الخاصة كما جاء في « العمدة » لابن رشيق .

٥ ـ علاقة القول بالمقول فيه : وقد ارتبك ابن رشيق مثلاً في تحديد هذه العلاقة والحكم عليها فهو مرة يحكم بمطابقة الشعر للواقع ومرة يحكم باستحالة ذلك مما يحمل الشاعر على الغلو والكذب لكنه يرى أن من فضائل الشعر أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه ، وهذا الرأي الأخير رأي ابن طباطبا والعسكري أيضاً .

كيف أول د . صمود هذه الوجوه المختلفة من المقارنات التفاضلية المعقودة بين الشعر والنثر ؟

يقول صاحب البحث : رغم ما أثير حول الشعر من شبهات وقع الحسم فيها منذ وقت مبكر ورغم كثرة المحاولات لفك النزاع بين أنصار كل من الضربين (مثل محاولة أبي سليمان المنطقي في ما أورده التوحيدي من كلام في هذه المسألة) ، رغم ذلك كله تواصلت الخصومة فما تعليل ذلك ؟

ذهب الباحث إلى تعليل اتصال الخصومة بين أنصار كلاً الضربين من ثلاثة وجوه نُجمل القول فيها على النحو الثاني :

١ ـ تعليل أدبي : يرى الباحث أن أبسط الفرضيات وربما أقربها إلى قارىء التراث هو اعتبار المفاضلة أو المفاخرة موضوعاً من موضوعات التأليف عند العرب وغرضاً من أغراض الأدب عندهم ، فهي إذن سنة في الكتابة .

٢ ـ تعليل اجتماعي سياسي : إذ يعزو صاحب البحث التنازع بين الضربين إلى تنازع بين فئتين اجتماعيتين هما فئة الشعراء من ناحية وفئة الكتاب من ناحية ثانية . ومنطلق الصراع بينهما الظفر بالمكانة لدى السلطان وطريقة خدمته . فقد مكن لفئة الكتاب في الدولة فضمر بذلك حجم الشعراء وتنحوا عن المكانة التي كانت لهم حين كان الشعر فتوة وذبا عن القوم والقبيلة .

٣ ـ تعليل ثقافي : يرى الباحث أن الصراع المتواصل بين الفئتين ربما رجع إلى أسباب أعمق من أن تكون أسباباً فئوية ، وذلك أنه يُلاحظ أن أنصار الشعر وخصومه على السواء يربطون بينه وبين نمط ثقافي وطريقة في التواصل يختلفان عن نمط النثر وطريقته . بل إنهم ليؤكدون أن مأتاهما ليس واحداً وأن أصلهما في

قوى النفس مختلف . فالشعر عماد بنية ثقافية قناتها المشافهة ومستودعها الذاكرة وأصلها الحس . أما النثر فسلوك ثقافي يعتمد العقل أصلاً له والكتابة طريقة للإيصال والوثيقة المادية مستودعاً لما يودعه فيه صاحبها صيانة للعلم وحفاظاً على المنافع وهو ما يبينه الرسم التالي :



يرى د . صمود أن هذا التدافع بين النمطين على مر الأيام يمكن أن يكون صورة لتدافع بنيتين ثقافيتين : بنية أصلية قوامها الشعر وبنية دخيلة قوامها النثر لاسيما وأننا نجد البنيتين في قلب الصراعات وواسطة التوترات التي انتابت المجتمع الإسلامي إلى عصور متأخرة .

غير أن تطور النثر بعد عصر الجاحظ إلى نثر فني تطغى عليه المحسنات ويقوم على الإيقاع الخارجي جعل النثر في بعض نماذجه قريباً جداً من بنية الشعر لا يميزه عنها إلا الوزن ، وهكذا رد التدافع بين النمطين إلى تقارب بينهما وغدا الاختلاف ائتلافاً فيقول د . صمود عن ذلك : « إننا تعودنا أن نربط (نزوع النثر إلى الزخرفة والتزويق) بالتأنق والحضارة وحياة الترف والمدن مما حبب إلى نفوس الكتاب الصنعة والتصنع والتأنق لكن ألا سبيل إلى اعتبار ذلك صورة من صور الصراع غرضها رد النثر إلى الشعر بإغراقه فيه وتطويقه بوسائله ومن ثم رد الاختلاف إلى الائتلاف (. . .) تعبيراً من تلك الثقافة عن رفضها الخروج عن دور الشعر الذي شبت على غنائيته ؟

٦ ـ المحور السادس : قضايا محورية في التراث النقدي :

يتصدر هذا المحور بحث الدكتور عبدالله الغذامي الموسوم بـ « من المشاكلة إلى الاختلاف ـ العمودية ـ والنصوصية في النقد العربي » وهو بحث لافت للانتباه حقاً على عادة صاحبه في طرح المسائل وتدبرها من زوايا نظر شجاعة طريفة .

ماذا يعني د . الغذامي بالعمودية والنصوصية وبالمشاكلة والإختلاف ؟

العمودية إنما هي ذلك المفهوم الذي يفترض وجود عمود شعري عربي واحد على نحو ما ضبطه الآمدي في « الموازنة » ثم المرزوقي بعده في « شرح ديوان الحماسة » . وهذا العمود الشعري تتمثل فيه صفات البلاغة بحدودها الإصطلاحية التي تقوم على المطابقة والمعنى الواحد والوضوح وعلى هذا كان مفهوم العمودية قائماً على مبدأ المشاكلة الذي أخضع اليه الشعر العربي كله وإن كان من المحال فيما يرى الغذامي التحدث عن الشعر العربي القديم على أنه ذو عمود ثابت أو أنه يقوم على طبع واحد فللشعر طباع يصعب حصرها وله أعمدة تتنوع وتتشكل وقد استعصت على تصنيفات الدارسين .

لقد أجمل المرزوقي عمود الشعر في صفات سبع هن شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشده اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما .

يرى الغذامي أن هذا الباب الأخير أي مشاكلة اللفظ للمعنى هو غاية النظرية وعمادها عند المرزوقي ولو عكسنا هذا الباب الأخير على ما سبقه لوجدنا أن تلك الأبواب السابقة هي نتيجة لهذا الباب مثلما هي مقدمة له ذلك لأن المشاكلة بين اللفظ والمعنى تستوجب صحة المعنى واستقامة اللفظ والاصابة في الوصف كما تقتضي المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومن ثم التحام أجزاء النظم والتئامها أي أن المرزوقي قسّم نظريته التي استلهمها من سابقيه إلى أجزاء سبعة في حين أنها على الحقيقة شرح لمفهوم واحد هو مفهوم المشاكلة التي تقوم عليه العمودية .

أما النصوصية فعلى العكس من ذلك تماماً إذ هي تصور نقدي قائم على استقراء النصوص و « تشريحها » والخروج منها بمنظور نقدي يؤسس لنظرية في الأدب على نحو ما نجده عند عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) .

تقوم النصوصية عند الجرجاني على نقض أبواب عمود الشعر السبعة بابا بابا استناداً إلى نظريته في النظم وانطلاقاً من تحديده للعلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى التي اشترط فيها المرزوقي أن تكون قائمة على المشاكلة وجعلها المحرك

الأساسي لسائر أبواب العمود الشعري ، فقد ذهب الجرجاني في الحديث عن هذه المسألة التي نقدمها على سبيل المثال باعتبارها أهم مسألة ربما ، إلى جعل فضيلة اللفظة في أن تتعدد معانيها ، فحرر بذلك الدال من ربقة المدلول وفك الرباط القائم بينهما على أساس ما كان يسميه المرزوقي بالمشاكلة فيقول عن اللفظة : « . . . من خصائصها التي نذكرها (حين تدخل في النظم) وهي عنوان مناقبها انها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر (. . .) إذ تراها مكررة في مواضع ولها في كل من تلك المواضع شأن مفرد وشرف منفرد » . وإذن فإن دلالة اللفظ تتأتى من سياق التركيب في الجملة بحيث تصبح الكلمة متحررة من كل معنى جاهز مهيأة لأن تدل على أي معنى جديد يتولد عن علاقات النظم فالدال سابق على المدلول والمدلول لاحق بالنسبة إلى الدال وهو ما يلغي مفهوم المشاكلة التي تقتضي التطابق المستمر بين الدال والمدلول كما تقتضي أسبقية المدلول على الدال فتكون النصوصية بذلك قائمة على مبدأ الإختلاف لا المشاكلة .

يدعم هذا إقامة الجرجاني لثنائيته الشهيرة المعنى ومعنى المعنى الذي هو لا شيء سوى الدلالة النصوصية النصية وبجعل الأول دائراً على المألوف السائد من دلالة الألفاظ دلالة « مطابقية » ويجعل الثاني قائماً على ما يتولد من نظم الكلام في عَمَلِهِ النصي المتنوع الخصيب .

يرى الغذامي أن هذه النصوصية كانت ، لا ريب ، فعلاً أبداعياً مارسه كل المبدعين في كل عصورهم ولم يتوقف المبدعون عند قيود النقد العمودي ولم يأبهوا بمبدأ المشاكلة وأبوابه السبعة ، ولما كان ذلك كذلك وجب أن يتوخى في دراسة الإبداع المنهج النصوصي الذي يراعى التنوع والإختلاف لا العمودية التي ترد التنوع والاختلاف إلى وحدة وائتلاف .

البحث الثاني في هذا المحور للدكتور علي البطل وعنوانه « معالجة إشكالية القديم والحديث في (الوساطة بين المتنبي وخصومه) » للقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) : لهذا البحث قسمان كبيران قسم أول يربو على عشرين صفحة تعرض فيها الباحث الى الإطار السياسي والاجتماعي والثقافي الذي طرحت فيه مسألة القديم والجديد وهو ما جعل هذا الجانب على أهميته يكاد يجعل الصلة ضعيفة بين مضمون البحث وبين عنوانه المحدد وهو « إشكالية القديم والجديد

في الوساطة للجرجاني » . أما القسم الثاني فقد جعله صاحب البحث للحديث في جوهر المسألة المطروحة في العنوان فينطلق من القول بأن الإشكالية الإساس التي ينطلق منها الجرجاني هي العلاقة بين القديم والجديد : صراعهما وترابطهما .

وجد القاضي الجرجاني مِنْ خصوم المتنبي مَنْ يحكم في شعره منهجاً قائماً على أساس المفاضلة الزمنية بين القديم والجديد « فيعم بالنقص كل محدث ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي وما سلك به ذلك المنهج » فانتقل الجرجاني بمنهج الدرس من هدم هذا المنهج الذي لا يقوم على أساس علمي إلى محاولة تأسيس منهج آخر علمي قوامه الحكم على الشعر في ذاته بصرف النظر عن كونه قديماً أو محدثاً ، جاهلياً أو مخضرماً ، اعرابياً أو مولداً . وهو موقف يعود في أصْلِه إلى المعتزلة الذين ذهبوا في تقويم الشعر على أساس الحكم الموضوعي على الشعر نفسه دون نظر إلى قدمه أو حداثته « فللقد ماء رديء وللمحدثين جيد » .
إنطلاقاً من هذا الموقف عالج الجرجاني ما تفرع عن مسألة القديم والجديد من مسائِلَ مثل الطبع والصنعة وعمود الشعر والسرقات والأخلاق والدين في الشعر والمجاز والاستعمال اللغوي واللحن والخطأ .

ففي قضية الطبع والصنعة مثلاً لم يذهب الجرجاني إلى جعل التقابل بينهما حاداً كما يفعل خصوم الشعر المحدث الناعتون إياه بالصنعة وإنما يجعل الطبع والصنعة مما يقوم عليه كل نص جيد وإن كان بنسب متفاوتة كما أنه من الممكن أن يغلب أحدهما على الشاعر في شطر من حياته ثم يعقبه الثاني في الشطر الثاني منها . وعلى هذا يكون المتنبي من شعراء الصنعة الواضحة كأبي تمام في صدر حياته ولكنه يميل بها ناحية التوازن بين الطبع والصنعة اللطيفة كمسلم بن الوليد في نهاية شعره . على أن الجرجاني يرى أن الصنعة لا تزري بالشاعر فتسقطه مادام مقتدراً على تطويعها لشعره .
أما في مسألة الدين والأخلاق فإن الجرجاني يفصل بين القيم الدينية الأخلاقية وبين الإبداع الفني فهو يرى اقتداء بمن سبقه من النقاد أن « الديانة ليست عاراً على الشعر فلو أنها كانت كذلك وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس وشعراء الجاهلية وكعب بن زهير

وعبدالله بن الزبعرى من الدواوين . ولكن الأمر بخلاف ذلك لأن الدين بمعزل عن الشعر » .

وفي مسألة السرقات وهي من أخطر التهم اللائطة بالمتنبي يسلك الجرجاني مسلكاً لطيفاً في الرد على الخصوم ، إذ يقسم السرقات إلى ثلاثة أنواع مشترك ومبتذل ومختص . أما المشترك فما كان من قبيل اللغة فهي ملكية مشتركة بين الناس جميعاً فضلاً عن الشعراء ، وما كان من قبيل المعاني العامة التي يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم . ومن التنطع البارد ادعاء السرقة في مثل هذا . وأما المبتذل فما كان من قبيل الرصيد الموروث كتشبيه الخد بالورد والفتاة بالمها مما كثر استعماله فصار كالصنف الأول المشترك فلا سبيل إلى إدعاء السرقة في مثل هذا إلا إذا زاد فيه شاعر زيادة عرفت له . وأما المختص فهو الذي حازه المبتديء فملكه فصار المعتدي مختلساً سارقاً فهذا الصنف هو الذى يجوز فيه الاتهام بالسرقة ومع ذلك فلم يكد يسلم من الوقوع فيه شاعر من المتقدمين أو المتأخرين وشره ما قصر فيه السالب عن المسلوب . أما إذا زاده أو حسنه وسعه العذر وغطى الفضل على العيب فيه . بهذا وبغيره استطاع الجرجاني أن يبرىء ساحة المتنبي من تهمة السرقات .

يلاحظ د . علي البطل محقاً أن القاضي الجرجاني قد استفرغ جهده في الرد على خصوم المتنبي ولكنه حصر هذا الجهد في القضايا التي أثاروها ولم يتلمس الحلول في غيرها مع إحساسه بأن سبيل الانتصار للمتنبي لا يكون ضمن هذه الأطر المحدودة وإنما بالخوض في قضية الأسرار الجمالية التي لفن الشعر لكن الجرجاني يعترف بأن هذه القضية « باب يضيق مجال الحجة فيه ويصعب وصول البرهان إليه « فهو يلامس حدود القضية التي ينبغي للنقد الجديد أن يعالجها ويحس بأن التعليل الجمالي للحكم النقدي يمكن أن يكمن في « نظرية النظم » لكنه يعجز عن صياغة مقولاتها تلك كانت مهمة تلميذه ومواطنه عبدالقاهر الجرجاني حسب علي البطل .

أما البحث الثالث في هذا المحور فهو للدكتور سعيد السريحي وعنوانه « تكثيف اللغة الشعرية ـ قراءة في مبحث السرقات » .

ينطلق د . السريحي من داخل التراث النقدي فيحاور النقاد القدماء ويجادلهم في مسألة من أهم مسائل النقد عندهم هي مسألة السرقات الشعرية ،

فهم لم يخل حالهم في تناول هذه المسألة من أمرين : إما التشدد في الحكم بالسرقة بالتماس وجوه التشابه بين نص متقدم وآخر متأخر مما لا يتجاوز الكلمة الواحدة أحيانا . وإما الاعتراض على هذا التشدد ووضع المسألة في إطار أوسع هو إطار الأخذ الذي يقع فيه التمييز بين السرقة والاختلاس والموازنة والموارد والالتقاط وغيرها . وعلى كل حال فقد ظلت أصالة المتقدم وفضله متفقاً عليهما بين النقاد . وإذا ما نظر في ما تميز به متأخر عن متقدم عد ذلك التميز ضرباً من حذق الصنعة . وما يضيفه المتأخر إلى قول المتقدم يظل من الزوائد التي تلحق بالمعنى الأصلي فهي زينة له فحسب لم تؤخذ على أنها نمو للغة الشعرية داخل النص نفسه .

يرى د . السريحي أن عمل الشعراء المحدثين في تاريخ الشعر العربي القديم كان تكثيفاً للغة بما انتهت إليه من أبعاد شعرية عند من سبقهم . فهذا العمل لا يمكن أن يعد من قبيل السرقة البتة أو من قبيل البحث عن التميز عن السابقين فحسب وإنما هو عمل أصيل من أعمال الشاعرية في نصوص المحدثين حيث تزدحم النصوص وتتدافع وتتناص وتتحاور فيتولد عن ازدحامها وتحاورها في شعرهم خصوبةُ الدلالة وانتجايتها ، إن عمل السريحي ينتقل بمسألة السرقات إلى صعيد نقدي حديث هو صعيد التناص باعتباره سبيلا إلى التدلال أي تكثير الدلالات من خلال الهدم وإعادة البناء (بعبارة رولان بارت في تعريفه النص باعتباره تناصاً) . وهكذا يتحول مفهوم السرقات من اعتبار الكلام منتوجاً جاهزاً عند القدماء إلى اعتباره إنتاجاً فيه عمل وصيرورة وتحويل . ولأهمية بحث السريحي نورد عينة منه على طريقته في تناول ما كان يكتفي بعض القدماء باعتباره من باب السرقات أو في أحسن الحالات من باب تحسين المعنى والزيادة عليه .

يقول السريحي :

« حينما قال أبوتمام متناولاً نفس صورة الطير :

وقد ظللت عقبان أعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل

أقامت مع الرايات حتى كأنها من الجيش إلا أنها لم تقاتل

اختلف النقاد حول قوله ، فذهب الآمدي إلى أنه زاد على من سبقه بقوله :

إلا أنها لم تقاتل

غير أنه عاب عليه وصفه لها بأنها نواهل وذلك لأن « العقبان وسائر جوارح الطير لا تشرب الدماء وإنما تأكل اللحوم » .

وانتقد القاضي الجرجاني ما استحسنه الآمدي محاولاً الربط بين البنيتين حينما قال : « زعم كثير من نقاد الشعر أن أبا تمام زاد عليهم بقوله :

إلا أنها لم تقاتل

فهو المتقدم ، وأحسن من هذه الزيادة عندي قوله :

في الدماء نواهل»

وإقامتها مقام الرايات وبذلك يتم حسن قوله « إلا أنها لم تقاتلل » .

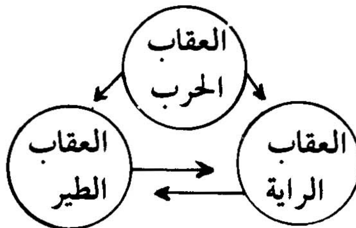
وعلينا أن نتجاوز حدود المقارنة بين أبي تمام وسواه من الشعراء ، فالطير عنده ليست هي الطير عند أبي نواس أو مسلم أو الأفوه ، وقوله « إنها لم تقاتل » ليس مجرد زيادة ، وعمل أبي تمام لا يمكن أن يؤخذ مأخذ المقابلة بين صورة وصورة مما يلتمس به تحسين الكلام وتزيينه .

فأبوتمام يفر من لفظ « الطير » الذي تردد عند الشعراء قبله إلى لفظ آخر هو « العقبان » وليست المسألة مسألة خروج من جنس الطير عامة إلى نوع مخصص منه ، ذلك أنها عملية أصيلة تجعل من لفظ « العقبان » محوراً لحركة اللغة الشعرية في البيت فالعقبان كلمة تدل على هذا الجنس من الطير كما تدل على الراية في آن واحد . وقد نهض أبوتمام في بيته بمحاولة فك ما تنطوي عليه هذه الكلمة من اشتراك بتفتيق المعنيين وتحريكهما في أفقين متوازيين هما : الاعلام والطير ، ومن هنا وجدنا أنفسنا أمام هذين التركيبتين :

عقبان أعلامه . . .

عقبان طير . . .

وتترامى الكلمة إلى أفق يتحرك فيه المعنيان السالفان حينما يصبح للعقاب معنى ثالث هو الحرب ، وكأنما الحرب العقاب تتولد منها الراية العقاب والطير العقاب :



مجال آخر تتحرك فيه الرؤيا هو هذه العلاقة التي يولدها الشاعر بين التظليل والضحى ذلك أن للضحى ارتباطاً وثيقاً بارتفاع الشمس واشتداد حرها على نحو تتبادر معه فكرة العطش والظمأ كما تتجلى في قوله تعالى : ﴿ وَانكَ لا تظمأُ فِيَها ولا تَضْحَى ﴾ ومن هنا تتولد فكرة الشرب الذي يتوجه بدوره إلى الدم الذي يفرزه موقف الحرب والموت ، وتمنحه صورة الطير تشرب منه كثافة وغزارة ترتفع بالصورة إلى أفق يعطيه طوفان من الدماء ، ويبلغ بالحرب وآثارها حالة لا يمكن تصورها خارج الشعر .

ولذلك نجد في البيت التالي لهذين البيتين الدم وقد استحال إلى مطر تسقي أعالي الرماح أسافلها :

فلما رآه الخرميون والقنا ... بوبل أعاليه مغيث الأسافل

ولا مكان هنا لأكل الطير للحم ذلك أن العطش هو البعد الذي يمنح رموز القصيدة دلالاتها وأجواءها التي تتحرك فيها وتحركها ، وكذلك فإن من شأن التداخل بين العقاب / الراية والعقاب / الطير أن يجعل من الطير هنا عنصراً قابلاً للتداخل مع الدم ، كما أن الرايات عنصر قابل للتخصب بالدم وليس من علاقة له باللحم .

وشرب العقبان للدم الذي أنكره الآمدي يمكننا أن نجد له أصلاً في هتاف طلب السقيا الذي ظلت العرب تعتقد أن الهامة تصرخ به على قبر القتيل حتى يؤخذ بثأره ، وقد جاء في قول ذي الأصبع العدواني :

ياعمرو إن لم تدع شتمي ومنقصتي ... أضربك حتى تقول الهامة اسقوني

وحينما جاء المتنبي بعد ذلك فجر في الصورة استسقاء الطير للدم صريحاً وذلك في قوله :

سحاب من العقبان يزحفُ تحتها ... سحاب إذا استسقى سقته صوارمه

منمياً ما يمكن أن يفضي إليه السحاب من علاقات تتواشج بين العطش وطلب السقيا مازجاً بين الماء والدم في عالم ينبني على العالم الذي أسسه أبوتمام قبله ، حينما جعل الطير تنهل من الدم .

وإذا عدنا إلى أبي تمام فإننا نلاحظ أن علاقة (العقاب / الراية) و (العقاب / الطير) تفضي في البيت الثاني إلى تلازم بين الاثنين ، حينما تقيم

الطير مع الرايات وكأنها تلتحم بالأصل الذي جاءت منه في قوله :

أقامت مع الرايات . . .

بما ينطوي عليه هذا التعبير من توتر مع حركة الطير التي تتناقض مع سكونية وثبات الاقامة ، وهذا التوتر هو الذي يفضي بدوره إلى دفع ما يمكن أن يؤدي إليه كون الطير من الجيش وما يقتضيه ذلك من مشاركتها إياه في القتال فكأنما أراد الشاعر أن يدفع ما يتبادر إلى الذهن من إمكانية هذه المشاركة حينما قال :

إلا أنها لم تقاتل

وهو تحرير لفكرة الاقامة مع الرايات تكون فيه العقبان مع الجيش غير أنها لا تخرج عن إطار إقامتها معها » .

٧ ـ المحور السابع : مشكلات في الدلالة والأسلوبية :

يشتمل هذا المحور على خمسة بحوث أولها بحث الدكتور تمام حسان وعنوانه « موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية » وما يقصد إليه حسان بعبارة « دلالات ما وراء الصياغة اللغوية » المفهوم من المجازات التي أجراها القدماء في بعض خصائص الكلام الأسلوبية من قبيل الألفاظ ذات الجرس ، الحسنة التأليف ومن قبيل قولهم جزالة العبارة وسلاسة الأسلوب وحسن الديباجة وقوة السبك والماء والرونق وهي عبارات لم يدققها القدماء فهي كما يقول عنها الصولي : « تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفة » وهي عند بعضهم « كالرائحة العطرية تشم ولا تفرك » . لهذا كانت دلالات هذه العبارات دلالات حافة التزامية لا دلالات تصريحة مطابقية فقارىء هذه المصطلحات التراثية لو طلبت إليه كما يقول د . حسان أن يصوغ ما فهم منها في لغةٍ محددة المصطلحات واضحة المقاصد ما بلغ من ذلك شيئاً فهو إذن يعرفها لكنه لا يستطيع أن يدركها بالصفة كما كان يقول الصولي .

أما تمام حسان فإنه راهن على تحديد دلالات ما وراء الصياغة اللغوية هذه التي للعبارات المجازية المذكورة وذلك بالاعتماد على تقدم الدراسات اللغوية والأسلوبية من جهة والدراسات النقدية السيميولوجية من جهة أخرى محاولاً في ذلك كله أن يوضح هذه المجازات ـ ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ـ بواسطة مصطلحات التراث نفسه . فحدد لنا بذلك سبعة مصطلحات كان النقاد

العرب في القديم يستخدمونها على وجه المجاز دون أن يدققوا مفهومها تدقيقاً شافياً كافياً . وهذه المصطلحات السبعة هي : ١ ـ الجرسُ ، ٢ ـ حسن التأليف ، ٣ ـ السلاسة ، ٤ ـ الجزالة ، ٥ ـ الديباجة ، ٦ ـ السبك ، ٧ ـ الماء والرونق . يجدها المنقر عن مثل هذه القضايا وقد فُصِلَ القول فيها في الكتاب الذي نقدمه .

إن هذا العمل جدير بأن يواصل ويعمق حقاً وذلك على النهج الذي ضبطه صاحبه مستعيناً في تدقيق هذه المصطلحات التراثية بأدوات التراث نفسه من ناحية وبأدوات الدراسات اللغوية والأسلوبية والسيميولوجية في الغرب من ناحية أخرى وذلك في سبيل أن نخصب تراثنا النقدي من الداخل إخصاباً يطوعه للحاضر . لكن بحث الدكتور حسان هذا لا يمثل إلا خطوة أولى على درب هذا المشروع الطموح .

البحث الثاني في هذا المحور عنوانه « قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه » للدكتور شكري عياد وفيه يعالج بالأساس مفهوم التمثيل عند سيبويه باعتباره الطرف المقابل للاستعمال أي في مقابل الكلام المستعمل . والطرفان كلاهما يُحدثان عند سيبويه كما يرى عياد ثنائية تقابلية نجد نظيراً لها في ثنائية دي سوسير اللغة والقول وثنائية لشومسكي الكفاءة La compétence ، الإنجاز أو الأداء La performance ، وهما الثنائيتان اللتان انطلقت منهما معظم الدراسات الأسلوبية (ونقول على سبيل الاحتراس فقط إن بعض هذه الدراسات الأسلوبية قام على هدم هذه الثنائية من الأساس) .

إن التمثيل عند سيبويه . فيما يرى د . عياد ، لا يعني صناعة الأمثلة التي يؤتى بها لتوضيح القاعدة نحو قولهم « ضرب زيد عمراً » وإنما المقصود بالتمثيل عند الرجل ما يأتي في مقابل الكلام المستعمل إذ يوجد حسب سيبويه في قراءة عياد إياه معنى نحوي مغسول يمكن تجريده (أو تمثيله) من اللغة المستعملة ولكن الاستعمال يغيره بادخال تغييرات لفظية معينة ليعبر عن معانٍ زائدة . فالتمثيل على هذا النحو هو الصورة المثلى التي للغة مصوغة من الاستعمال الأعم ، أو هو بعبارة عياد الأداء المجرد . وفي مقابل ذلك يوجد الأداء اللغوي الفعلي أو النشاط اللغوي أي تلك الاستعمالات التي تشوه هذا الاستعمال الأعم وتنحرف به وتخرج عنه ومثال ذلك مما أورده سيبويه قولهم : « كلمته فَاهُ إلى

فِيٍّ » فهذا استعمال عربي مخصوص يلقى صورته النحوية الصحيحة في « كلمته مشافهة » . فالممثل به وهو « كلمته مشافهة » ترجمة نحوية تلتزم حدود النحو ، لتعبير مخصوصٍ جاء خارجاً قليلاً أو كثيراً عن هذه الحدود . غير أن الممثل به إذ يكون مستعملاً كما هو الحال في المثال السابق يكون كذلك غير مستعمل كقولهم فيما أورده سيبويه « انثنى فلان عوده على بدئه » قال سيبويه « كأنهم قالوا : انثنى عوداً على بدء ولا يستعمل في الكلام قولهم رجع عوداً على بدء ولكنه مثل به » .

هل هذا هو الإنحراف أو العدول الذي نجد نظيراً له في معظم الدراسات الأسلوبية الحديثة كما يقول الدكتور عياد ؟ المسألة ، كما فهمناها عن د . عياد ، في حاجة إلى مزيد تدبر ونظر بل وفي حاجة إلى عمل مقارني تعقد فيه المقارنة بين النصوص نظريها وتطبيقيها . على أن نظريات الغربيين في العدول متنوعة إلى حد الاختلاف والتعارض وذلك من بالي إلى سبتزر إلى كوهين وصولاً إلى ريفاتير وبيرو .

جاء في خاتمة البحث قوله وهو قول جدير بالاهتمام : « . . . الخاصية الرئيسية في كتاب سيبويه ، من الوجهة الأسلوبية هي أنه يرى « الاستعمال اللغوي » أي الفعل اللغوي (= الأداء اللغوي) في حد ذاته ، نشاطاً مبدعاً عند الإنسان العربي . فهو يتجاوز الأداء المجرد الذي يعبر عنه النحوي بالتمثيل . ومعْنى ذلك أن الابداع كامن في طبيعة اللغة العربية نفسها » .

ثالث هذه البحوث المندرجة في المحور السابع (الأخير) للدكتور سعد مصلوح وقد جاء موسوماً بـ « مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية » .

في البداية ننبه قارىء هذا البحث إلى أن ما جاء في آخره بالصفحة الثامنة والستين وثماني مائة وكأنه خاتمة له إنما هو خاتمة لبحث آخر هو بحث د . سعيد السريحي الآنف ذكره . وهو فيما أعلم الخطأ الطباعي الوحيد في تصفيف مادة هذا الكتاب الضخمة الدسمة .

في هذا البحث أمور كثيرة مهمة لكن أهمها من حيث القيمة ومن حيث المساحة التي خصصت لها أيضاً مسألة النظرية الجديدة التي قدمها مصلوح في قراءة « مفتاح العلوم » للسكاكي . يرى مصلوح أن جميع الدارسين بلا استثناء يضعون السكاكي على رأس « الاتجاه التقعيدي » ويحملونه وزر ما أصاب

البلاغة من جفاف وعقم وجمود . أما هو فيرى أن مفتاح العلوم وإن عد بداية للتأليف في الاتجاه التقعيدي فهو من كتب « الاتجاه الأصولي » التي تؤصل لدراسة الظاهرة الأدبية وهو يشارك في هذه الخاصية كتاب حازم القرطاجني « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » وقبله كتابي « دلائل الأعجاز » و « أسرار البلاغة » للجرجاني وغيرها من الكتب التي نزعت إلى معالجة القوانين العامة لظاهرة الأدب وبيان أصولها الفلسفية والنفسية . وإذن فإن كتاب السكاكي لو أنه فهم على الوجْه الصحيح ما كان ليعد في الغابرين لذلك يرى سعد مصلوح أن « المفتاح » ما يزال في حاجة إلى مفتاح .

يستعرض الباحث أحد عشر وجهاً من الوجوه التي عاقت البلاغة العربية وتعوقها عن القدرة على درس الأدب درساً معاصراً مما تنهض له الأسلوبيات اللسانية في العصر الحديث على خير وجه . ورغم لك كله لم يفقد مصلوح الأمل في تحريك هذه البلاغة وجعلها تضاهي الأسلوبيات اللسانية في دراسة الأدب وذلك بالانطلاق من كتاب السكاكي الذي يُجمع الدارسون المحدثون على أن البلاغة العربية قد آلت فيه إلى التحجر والموت . يقول الباحث : « سنحاول الآن أن نقدم حاشية عصرية على صيغة السكاكي نتحسس بها الطريق إلى الكيفية التي يمكن بها أن نعيد تشكيلها بحيث نتجاوز أسباب المباينة المعرفية بينها وبين الأسلوبيات اللسانية وتصبح مكوناً فاعلاً من مكوناتها القادرة على مقاربة النص الأدبي على نحو علمي منضبط » . ذلك هو بحث مصلوح من جوهره فهو حاشية عصرية على « مفتاح العلوم » كما يقول قدم فيها على طريقته في التفصيل والتحليل مشروعه فيما يمكن أن يستثمر من وجوه التراث البلاغي استثماراً أسلوبياً عصرياً يجده القارىء في صورته الدقيقة بالرجوع إلى البحث .

البحث الرابع عنوانه « جماليات الالتفات » لواضع مقدمة هذا الكتاب د . عزالدين إسماعيل تلك المقدمة التي أتى فيها على بحوث الندوة جميعها حوصلة وتلخيصاً بما في ذلك بحثه هو ، فإليك بحثه على نحو ما قدمه ملخصاً في تلك المقدمة ، وقديماً قيل « أهل مكة أدرى بشعابها » . يقول : « الالتفات » مقولة بيانية عربية النشأة والتطور ، حتى أن البيانيين العرب كانوا يظنون أنه ـ أي الالتفات ـ مقصور على اللغة العربية ، ومن ثم كان اقترانه بمقولة عربية أخرى

هي « شجاعة العربية » والمعنى الاصطلاحي للالتفات يدور حول الانحراف بالنسق الكلامي على مستوى الضمائر بين الحضور والغيبة ، وعلى مستوى زمن الأفعال بين الماضي والحاضر والمستقبل ، حيث لا تطرد الصيغة النحوية المؤسسة للعبارة أو لمجموع العبارات المشكلة لذلك النسق الكلامي ، وذلك لتحقيق أهداف معنوية لا تنهض بها هذه الصيغة في حال اطرادها ، على أن هذه الأهداف المعنوية لا تتحقق في الصيغة المنحرفة ذاتها ، إذ ليس لأشكال الانحراف ـ أو الالتفاف ـ دلالات ثابتة بل تتحقق في مستوى يجاوز الصيغة المنحرفة ذاتها ، ويتعلق بدلالة الانحراف في ذاته حَيْثُما وقع ، تلك الدلالة التي يسعف سياق النص نفسه حيناً ، والسياق المرجعي حيناً آخر ، على ادراكها . وهكذا يصبح الانحراف من صيغة نحوية إلى صيغة أخرى في النسق الكلامي الواحد مشيراً ـ دون تحديد ـ إلى معنى يقع خارج العبارة لأنها تضيق عنه ، بما يؤكد أن عالم المعنى أوسع مدى وأكثر تنوعاً من الصيغ الكلامية الممكنة .

ولأن الالتفات ـ على خلاف المقولات البيانية غالباً ـ يتعلق بنسق يجاوز الجملة المفردة ، فقد حاول الباحث بقراءته التفصيلية لابعاده في أنضج صورها كما حددها ضياء الدين بن الأثير في كتابه « المثل السائر » أن يطور على أساسه جملة من أدوات التحليل الأسلوبي رآها صالحة لمواجهة بعض الظواهر الأسلوبية التي استفاضت في نتاجنا الأدبي المعاصر ، وبخاصة في مجال الفن القصصي . وعلى هذا النحو تسفر هذه القراءة لمقولة الالتفات البيانية القديمة عن رؤية بالامكان تطويرها بحيث تصبح أداة منهجية منضبطة للتحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية على اختلاف أشكالها » .

آخر بحث في هذا المحور الأخير هو « طراز التوشيح بين الانحراف والتناص » للدكتور صلاح فضل . ليس هذا البحث بالقراءة الجديدة للتراث النقدي ولكنه كما يدل عليه عنوانه دراسة لظاهرتي الانحراف والتناص في الموشح . وهي دراسة لافتة للانتباه من هذه الناحية وتأتي مندرجة في مجال اختصاص صاحبها الأسلوبي . فما هي مظاهر الانحراف أو العدول في الموشح قياساً على القصيدة ، وفيم يتمثل التناص فيه ؟

يرى د . صلاح فضل أن انحراف الموشحة الموسيقي يتمثل في ثلاثة مبادىء هي « الاعتماد على التفعيلة وحدة للوزن بدلاً من البحر ومزج البحور في الموشحة

الواحدة وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب لا على الوزن العروضي فحسب » . وليست هذه الخصائص من قبيل الرخص وما يجوز للوشاح وإنما هي خصائص مميزة للموشح إذا تخلى عنها فقد هويته وعاد إلى جنس القصيد .
ومما يدل على انحراف بنية الموشح الموسيقية عن بنية القصيد قول صاحب « دار الطراز » : « الموشحات تنقسم قسمين الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها . والذي على أوزان أشعار العرب ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل اقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعري وما كان من الموشحات على هذا النسج ـ أي مطابق لأوزان الشعر ـ فهو المرذول المخذول (. . .) ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء ، والقسم الآخر ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً (. . .) وهذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير والعدد الذي لا ينحصر » .

ومن مظاهر انحراف الموشح عن عمود الشعر كما ضبطه النقاد في القديم تداخل المستويات اللغوية فيه إذ يجمع الموشح في نسيجه اللغوي بين ثلاثة مستويات لغوية هي الفصحى المعربة والعامية الملحونة والأعجمية الرومية . وهو تداخل لا تحقق للموشح بدونه . وحين استوت تقاليد الموشح خصص الجزء الأخير منه وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية . على أنه هو الجزء الأهم في بنية الموشح كما سيأتي . وهذه الظواهر الانحرافية كلها هي التي جعلت الموشح ضديداً للعمود الشعري القائم على جزالة اللفظ وشرف المعنى وارتفاع مستوى لغة القصيدة وتفردها دون خلط أو تفاوت .

ولعل مثل هذه المظاهر من الانحراف وغيرها مما عرض له الباحث مسهباً ، هي التي دفعت بالدكتور إحسان عباس إلى أن يقول : « إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إيثار الإيقاع الخفيف الذي يقرب الشقة بين الشعر والنثر . . . » .

أما التناص فإنه قوام الموشح وفضاؤه الأمثل إذ يرى الباحث أن الخرجة تمثل المظهر المُحدِّدَ لتعدد الأصوات في الموشحة سواء كان تعدداً فعلياً يعتمد على اختلاف المؤلفين عندما يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه منظومته ، أو كان تعدداً مفترضاً بأن يجتهد الوشاح في تمثل

موقف على لسان شخص آخر يعبر عنه . يقول ابن سناء الملك صاحب « دار الطراز في عمل الموشحات » : « والمشروع - بلِ المفروض - في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثباً واستطراداً وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة (. . .) وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران ولابد في البيت الذي قبل الخرجة من قال أو قلت أو قالت أو غنى أو غنيت أو غنت » .

على هذا النحو يكون الموشح مسرحاً لتعدد الأصوات . على أنه يوجد نوع آخر من التناص في الموشح لا يعتمد الشذرات الفولكلورية (مثل الخرجة الأعجمية أو العامية) وإنما يعتمد فلذات شعرية اكتسبت بحكم قدمها طاقات إيحائية متميزة وليس ذلك بمعدود في باب السرقات الشعرية وإنما هو اجتراء على الشعر القديم وإخضاع له إلى بنية الموشح .

ومن مظاهر التناص في الموشح أيضاً تناص الموشحات بعضها مع بعض فقد أأخذت كل الموشحات الشهيرة تمثل كما يقول الباحث سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة مما يدخل في باب « المعارضة » أو المفاوضة » بتعبير صلاح الدين الصفدي ولعل موشح ابنِ زهر (أيها الساقي) واحد من هذه الموشحات التي طنت بها الأقطار ورددها السُّمار وعارضها معارض وفاوضها مفاوض .

خاتمة

ذلك هو محتوى كتاب « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » في مجلديه الضخمين اللذين ضما وقائع ندوة جدة المنعقدة تحت هذا العنوان نفسه في أيام مشهودة منٍ عام ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م وقد جعلت لتدارس تراثنا النقدي واشباعه بحثاً وتنقيراً من زوايا نظر كثيرة متنوعة كما تدل على ذلك المداخلات القيمة وما جاء من تعقيب عليها من قبل الحاضرين ، لا يقل قيمة عنها .

غير أن انطباعنا النهائى عما جاء في هذه الندوة وضمه هذا الكتاب الضخم شكله ومضمونه يختلف حقاً عما جاء على لسان أحد ضيوف الندوة وهو الدكتور محمد السيد الجِليند - ويبدو أنه من المناطقة - ، قال مُعقّباً على بعض المداخلات الأخيرة حسب ترتيب الكتاب : « إن الندوة قد تمخضت عن تيارين : التيار الأول يمكن أن يسمى بالتيار الحداثي والتيار الثانى هو التيار التراثي . . . »

ونقول إن الحداثيين كانوا في أوج حداثيتهم تراثيين (الدكتور الغذامي مثلاً) والتراثيين كانوا في ذروة تراثيتهم حداثيين ، حتى أكثرهم تشبثاً بالـتراث (الدكتور حسن الهويمل مثلاً) . ولنفترض أن تقسيم الجليند صحيح فإن وجود هذين التيارين متقابلين متصارعين في ساحة النقد الأدبي عند العرب في العصر الحديث دليل على أن هذا النقد في بنيته العامة الشاملة تراثي حداثيّ ، تراثي معاً .

تلك صورة باهرة من جدلية القديم والجديد ، التراث والمعاصرة في النقد الأدبي نجحت مداخلات هذه الندوة كلها تقريباً في رسمها وجلائها .

الهوامش

(١) قراءة جديدة لتراثنا النقدي - أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي في الفترة من ٩ إلى ١٥ / ٤ / ١٤٠٩هـ الموافق ١٩ إلى ٢٤ / ١١ / ١٩٨٨م . نشر النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٠ - المجلد الأول : ٥٠٣ صفحة ، المجلد الثاني : ٤٩٠ صفحة .

خصام مع النقاد

تأليف : مصطفى ناصف

الصادق قسومة

ما أكثر المصنفات التي تجعل القارىء ـ في هذا العصر ـ مجترا من التراث بقايا دارسة ، أو تائها في الجديد ، بين مَهَامه لا هوادى فيها وكأنه زورق تتقاذفه في خضم الفكر المضطربة أمواجُ المذاهب وتيارات المناهج ، وما أقل الاعمال الهادئة التي تسمو الى الجدة ، في غير اغراب وتترسم الوضوح في غير إسفاف ، تطرح على ذهن القارىء وإحساسه آراء رصينة لم يتقيد صاحبها فيها بمنهج صارم ، ولم يخضع لمنطلقات ضيقة ، وانما وسَّع على نفسه وعلى قارئه حيث تيسر التوسيع ، وطاف في رحاب الادب والنقد ما طاب له الطواف ، فاتحا على المتقبل نفح المتعة والوضوح حينا أو لفح الحيرة والتدبر أحيانا .

ولعل كتاب « خصام مع النقاد » للدكتور مصطفى ناصف عينة من هذه الطائفة الثانية تنقل الى القارىء أصداء نفس خبرت مجال النقد حقبا من الزمن مديدة ، ورسخت فيها منه رواسب كثيرة مختلف أوارها .

وقد وقع الكتاب المذكور بين يديّ اتفاقا ، ولم تحدثني نفسي فيه ـ أول الامر ـ حديثا خاصا لاختلافه عن المصنفات التي دأبت على تدبرها ضمن التدريس الجامعي الذي أضطلع به ، وكدت أنصرف عنه انصرافا لولا بادرة من أحد شيوخنا الذين دأبو ـ منذ ما يناهز ربع القرن ـ على سُنّة مُضنية ممتعة في أنٍ هي الترفع عن راحة الائتلاف واستعذاب عسير الاختلاف من خلال التوق الى ربط المشرق بالمغرب من ناحية ومد الجسور بين الشرق والغرب من ناحية اخرى ، ولاشك في أن توسيع مجال النظر ـ على هذا النحو ـ هو خير سبيل بها يربو الجهد وتزكو المعرفة ، لكن الثمن باهظ لكثرة ما يرهق النفس والذهن من تمزق واضطراب بين التليد والطارف من ناحية ، وبين المحلى والوافد من ناحية اخرى غير أن نبل المقصد ومضاء العزيمة قد قهرا الخوف وعصفا بالتردد عصفا حتى بدا مترسمو هذه السنة أشبه بالفراشة تهفو الى النور بسحرُها وقد قاربت الاحتراق ، لكنها لا تزهد ولا ترتد ، كما لا ييأس هؤلاء ولا يكل لهم عزم ، فكأنهم يحققون قول المتنبي :

علـــى قـــدر أهـــل العـــزم تـــأتى العـــزائم
وتـــأتى عـــلى قـــدر الكـــرام المكـــارم

ومن أعظم ممن يتحدى السهولة والاسفاف ليرهق النفس عسرا فى تسلق وعر الجبال وَقَد جلمد الصخر ؟ ومن أقوم قيلا ممن تكون بنات ذهنه نتاج تدبر طويل ، وصبر على الشدائد ممض ؟ ألم يقل بيفون de Buffon (1707 – 7788) فى خطبة دخوله المجمع الفرنسى « ليست العبقرية سوى طاقة كبيرة على الصبر فى دروب المعارف » ؟

ولما رمت أن أجعل هذا الكتاب مدار مقالى عرانى تردد كاد يصرفنى عما هممت به ، فانكص على عقبى ، وكيف لا تعتورنى الحيرة وأنا واع أن الكلام على الكلام صعب كما قال أبو حيان التوحيدى ، فكيف بالكلام على النقد ، وكيف بالكلام على الخصام ، وكيف بالخصام الذى يشنه ناقد طال تمرسه بالادب ؟ ترددت فترة ثم انقلبت الى الكتاب ممحصا ، فوجدته يحدثنى بأحاديث شتى ، وعندها عقدت العزم على النظر فى الافكار ، ورضت النفس على التريث فى الجزئيات ، والصبر على ما عسر منها أو غمض أو بعد به الزمن ، فلم يعد له من الامتاع والرونق وشد القارىء ما كان له زمن جدته ، وانى لواع منذ البدء ، أننى لست ببالغ الا بعض ما أريد ، وذلك لاسباب شتى أهمها أن هذا الكتاب ليس مدونة واحدة ، وانما هو أشبه بمجموعة ملفات ضمها مؤلف قوامه ١٨ فصلا موزعة بين أبواب ثلاثة تقع على ما يقارب ٥٠٠ صفحة ، وهى منتسبة الى مجال اللغة والشعر أساسا ، لكن اختلاف ما بينها من زوايا النظر ومراحل الرأى يجعل اتخاذها مجتمعة ـ مدار مقال أمرا مستحيلا ، لان ما يمكن أن يقال فى منهج فصل معين لا معنى له اذا طبق على فصل آخر ، وما يجوز أن يصح فى جزء من الكتاب يعسر أن يكون كذلك فى اجزاء اخرى ، وشر الآراء ما كان تعميما ألم يقل مونتانى : M.E.de Montaigne (1558 – 1595) ان الاحكام المعمة لا تكون الا اعوجاجا أو زيغا أو خطلا ؟ وعلى هذا الاساس رأيت أنّ أقل الباطل وأخف البلاء اجتناب التعميم ، والاكتفاء بملحوظات نأمل ألا يرى فيها القارىء

الحصيف حيادا عن الجادة ، أو بعدا عن القصد ، وألا يجد فيها الاستاذ ناصف غضاضة ولا تزلفا .

يعتبر الدكتور ناصف من جيل نهل القديم والحديث معا ، وقد شاءت له ظروف التاريخ أن يكون امتدادا لجيل عمالقة تربعوا على عرش الثقافة والفكر طيلة الاربعينات والخمسينات على وجه الخصوص ، وقد متح من روافد كثيرة وأسهم فى النشاطين الثقافى والعلمى فى أطر كثيرة يقع النادى الادبى الثقافى بجدة فى مقدمتها ، وقد عاشر هذا الرجل النصوص حقبا من الدهر ، مهتديا بمنارات عديدة بعضها من مدونات تراثنا وبعضها الاخر من نتاج الجامعات ودوائر البحث العلمى فى الغرب ، وقد ضمن نتاج أفكاره ولب آرائه طائفة من الكتب ولم يتيسر لنا أن نتصفح منها سوى ثلاثة (تضاف الى الكتاب الذى هو منطلق مقالنا) هى :

- رمز الطفل : دراسة فى أدب المازنى .
- قراءة ثانية لشعرنا القديم .
- اللغة بين البلاغة والاسلوبية .

ولئن لم يكن من همى - مقامى هذا - أن افصل القول فى هذه المؤلفات جميعا ، فاننى لا أستطيع صرف نفسى عن أمرين بدوا لى أساسيين فى فهم اتجاهات الاستاذ ناصف :

- ميله الى الاعتناء بالتراث لكونه من أبرز مقومات الهوية الثقافية ، وحرصه على تذليل ما يحول دون التعامل العميق معه ، والدعوة الى تقبله على نحو شامل تتظافر فيه جوانب الذات جميعا بلا قهر ولا تحجر ولا عسف ، واعتبر كتابه « قراءة ثانية لشعرنا القديم » مثالا يجسم ما ذكرنا ، ولعل فى هذا الاهتمام بالماضى استكناها - على نحو ما - للحاضر وايغالا فيه ، ألم يقل الفيلسوف الان (Alain AC - E 1868- 1951) « ليس التاريخ ماضيا ولىّ فحسب ، وانما هو أيضا حاضر غامر » .

- نظره فى عناصر علومنا اللغوية ومكوناتها نظرا شاملا ينطلق من الأحوال معرجا على الأطوار الرئيسية غير باغ ولا جائر ، ساعيا بما يراه للصواب رجحانا ، موزعا مجال النظر - ما وسعه ذلك - على الأدباء والمتكلمين والنحاة

وأهل المذاهب ، حتى يدانى واضعى أمهات النقد ، عارضا فى هذا كله نماذج شعرية ولغوية ومتحسسا بدايات التقعيد ومنطلقات التنظير فى جنوح الى توسيع رحاب الفكر حتى يلائم طبيعة الفن ، والفن فى جوهره نفور من التحديد ، وكان الفيلسوف كونت A. Conte (1798 – 1857) يقول لا شيء أشد على الفن من ضيق الرؤى ويمكن أن نعتبر كتابه « اللغة بين البلاغة والاسلوبية » مثالا يدعم الخاصية التى ذكرنا .

ولم يخل كتاب « خصام مع النقاد » من تجلى النزعتين السالفتين فكان مشيرا الى مؤلفه ، محيلا عليه ، وفى قوة هذه الصلة نغم من الاصالة بيّن لم يحل دون أشياء بدت لنا دون ما ينبغى فى مثل هذا العمل ، واخرى بدت لنا سمة نضج ورجاحة ، وثالثة كانت أشد تعقدا وأحوج الى النقاش ، وسنرتب ملاحظاتنا وفق الطوائف الثلاث المذكورة .

١ ـ ان مادة كل فصل لم تكن استقصاء دقيقا لعناصر مسألة ذات حدود بينة ، وانما هى ـ فى الغالب ـ اشارات وملاحظات لا تخلو من صواب ورونق ، لكنها لا ترقى الى الترابط الذى به تكون دراسة أكاديمية وئيدة دقيقة ، فاعتبرناها ـ فى صميمها أقرب الى الشتات الطليق منها الى البناء ذي الحدود المضبوطة .

ان المؤلف قد سعى الى تنويع المراجع فاعتمد طائفة من الكتب تعد ـ فى الغالب ـ من الامهات التى عليها معول النقاد فى عصرنا ، لكنه لم يحرص ـ فى بعض المواضع ـ على ذكر الاحالات موثقة بالصفحات (ومثال ما ذكرنا الفصول ١٤ ـ ١٥ ـ ١٦ ـ ١٧) . وقد يبدو تحديد الصفحات أمرا هينا ، لكنه فى عرف الاكاديميين ركن بالغ الاهمية من أركان البحث الجاد لانه يؤكد الامانة العلمية ويساعد على رسم الحدود بين ماهو للناقد الباحث ، وما هو لسواه ، فيكون ما لقيصر لقيصر وما لله لله ، وهو ـ الى هذا كله ـ علامة تهدى القارىء الى أحوال المسائل ومنطلقات الآراء .

إن الناقد يسوق بعض آرائه فى خصائص النقد الحديث دون أن يبسط الاسس النظرية التى تنطلق منها المذاهب المذكورة ، والمناهج التى يستدعيها تطبيقها ، ولعل هذا الاغفال راجع الى القارىء المتصور فى ذهن كاتبنا ، وهو ـ

على الارجح ـ قارىء متضلع من أغلب نظريات الادب ومناهجه ان لم يكن راسخا فيه رسوخا ، لكن هذا الاحتمال على فرض توفره دائما ـ لا يبيح للكاتب حرمان طلاب العلم ، ولاسيما من كان منهم مبتدئا ، من الاطلاع المدقق على منجزات الفكر الحديث وتعريفهم بالممارسات النقدية عند الامم الاخرى ، والاستنارة بآراء الكاتب مطبقة على مادة محدودة ومقومات مضبوطة ، أليس فى هذه الطريقة سبيل الى معرفة واعية بها يتيسر الفهم وإدراك الخصوصيات؟ وان مثل هذه المهمة هى من أمر شيوخ النقد لانها عسيرة على المبتدىء ما لم يأخذ بيده أهل التمرس .

إن العنوان دال على اتجاه الكاتب الى النقاد ، غير أن متصفح الكتاب سرعان ما يتبين أن المادة أوسع من العنوان لأن فيها تداخلا بين الاتجاه الى النقاد ، والاتجاه الى الكتاب (وخاصة الشعراء) والنظر فى بعض المدارس النقدية والادبية . .

إن الاستاذ مصطفى ناصف لم يلتزم منهجا واحدا ، ولا ميدانا واحدا فلم يحصر مادته (أو خصامه) فى النقد ، وانما تأرجح فى الحقيقة بين مذاهب شتى منها نظريات النقد ، وتاريخ النقد ، وطرائق النقد التطبيقى ، وهى مجالات تختلف عن النقد ـ بمعناه المحدد المحصور فى ممارسة النص ، وهى ذات قضايا ومفاهيم مخصوصة ، ومناهج وآلات متباينة ، ومثل هذه الطريقة قد تكون محمودة كما ، ولكنها ، على الارجح ـ محيرة قلقة كيفا .

دأب أهل البحث والدراسات العلمية على ذكر المفاهيم والمذاهب ذات الأصول الأجنبية فى لغتها الأصلية (باللغة اللاتينية) مع الالفاظ التى عربت بها فى لغتنا ، والاحالة على المصادر الأولى التى هى أصولها ، ولهذه الطريقة فضل الامانة والدقة العلميتين ، وفضل مساعدة الباحث والقارىء على الرجوع الى الينابيع الأولى لتدقيق المفاهيم وادراك الفريقات ، وكنا ننتظر من الدكتور ناصف تعريفا ـ وان وجيزا ـ بأعلام المذاهب ومدوناتهم ، لكننا ـ مع الاسف ـ لم نلاحظ عنده اهتماما بهذا الأمر ، وانما لاحظنا ـ فى الغالب ـ اكتفاء بايراد اللفظ العربى الذى لا يعبر بدقة عما تؤديه اللغة الاصلية التى ظهر فيها ، وفى هذا

السياق وجدت مصطلحات غير بينة مثل مصطلح « تاريخ الفكر الادبي » ونحن نعرف تاريخ الادب (Histore de la letterature) وتاريخ الأفكار (H.des idées) أما « تاريخ الفكر الادبي » فلا نعرفه علما مستقلا - كما وجدنا - أخيرا - تسميات لا ندرى أيقصدها الاستاذ ناصف قصدا أم أنه غفل عما وراءها من خلفيات :

ففى الفصل ١٣ قدم لنا جملة من الآراء القيمة عن البنيويين (Structuralistes) ، ولكنه أطلق عليهم اسم « الشكليين » وبدا لنا غير مقر بفضلهم ، والحال أنهم كانوا فتحا فى شرح النص مبينا ، ذلك أنهم عزفوا عن مقاربة النصوص الادبية من خارجها « أى انطلاقا من الزوايا النفسية والاجتماعية والتاريخية » ووجهوا اهتمامهم كله الى النص ذاته ، أى إلى جملة لبناته اللغوية التى ينتسب اليها النص ذاته ، أى الى جملة لبناته اللغوية التى بها ينتسب النص الى مجال الكتابة الفنية ، هذا فضلا عن أن تسميه الشكليين (Formalistes) كانت - تاريخيا - تسمية تهجين أطلقها على هذا المذهب الثورى الجديد أعداؤه من أساطين المذاهب السلفية التى كانت سائدة آنذاك فى أوروبا ، وقد قصدوا بها - باطلا - حصر قيمة هذا المذهب فى الخارجى التافه ، والحال أن لهؤلاء فضل الانكباب على تركيب النص فى كل عناصره وعلاقاته ، ومازال بعض أعلام النقد يمتحون من معين هذا المذهب ونذكر على سبيل المثال جيرار جنات (G. Genette) وقريماس (A.J.Greimas) .

وقد وجدنا بعض الجفوة ازاء أفكار لم تأتلف مع ما ألفناه من منطق البحث العلمى وتقاليد أهله فيه ، ونسوق منها ما يلى :

إن الاستاذ ناصف قد آخذ (فى الفصل ٩) برجسون على موقفه من اللغة ، وقال أنّ هذا الرجل لم يعرف ناقدا ولا رجل لغة وبلاغة ، وانما هو فيلسوف يقتضى الانصاف أن نراعى اختلاف مرصده عن الزوايا التى يطل منها النقاد - عادة - على مجالى الشعر واللغة . ومن هذا القبيل نسوق كذلك استشهاده برأى برونتيار فى الشعر ، والحق أن الرجل قد عرف بتاريخ الادب ، ولم يجمع جلة العلماء على فضله فى النقد الادبى ، وذلك لما عمد اليه من اخضاع الادب لما ليس

منه بتطبيق قوانين التاريخ والعلم عليه ، وأيا كان الامر فلا يعد برونتيير حجة فى مقاربة النص الشعرى (ص . ١٥٨) .

احسسنا ـ فى بعض المواضع ـ بأن فى لغة الكاتب اجلالا لمكونات التراث يظهر باستعمال ألفاظ من قبيل « العظيم » (ص . ٣٨٨) . . وحطا من بعض أعلام الغرب يظهر فى استعمال ألفاظ من قبيل زعموا ، يظنون . . ولم نألف مثل هذا الانحياز فى مجال العلم ، وقد بدا أحيانا صريحا فى مثل قوله « انى أشعر أحيانا أن قراءة النقد الغربى قد أدت الى نتائج متناقضة » أدت أحيانا الى ما يشبه الانحراف والوحشية لان صاحبها يحاول النجاه من خلال التشبث بغيره » (ص . ٢٣) ، وانى لجنوح الى انكار مثل هذه الفكرة لان المعرفة لا تزكو وتصح الا بقراءة ما يعاضدها أو يدحضها ، واذا كانت القراءة مؤدية أحيانا الى ضروب من القلق ، فذاك من يقظة الذهن وقد أعتورته الفِكَر وتشابكت من حوله الدروب ، ولما تتهيأ له بعد قدرة على الاختيار ، فالحيرة ليست بالضرورة علامة انحراف ووحشة لانها قد تكون سمة حياة ومقياس حركة تعضد من المعرفة ما اهترأ ، وتزرع مكانها بذور التجديد والتطوير ، فكأن الحيرة ـ على نحو ما ـ وجه اكتمال وامتلاء ، وفى هذا المعنى أشار صاحب اللسان الى أن : حار واستحار بمعنى اكتمل وبلغ أوجه واستشهد ببيت ابى ذؤيب :

ثلاثة أعوام قلما تجرمت
تقضى شبابى واستحار شبابها

كما ربط العلماء الحيرة بمعنى الامتلاء واستشهدوا بقول لبيد :

حتى تحيّرت الديار كأنها
زلف وألفى قتبها المحزوم

ثم أليست وحشة الثراء وتعدد الروافد أفضل من أنس الفقر والاكتفاء بما هو مألوف من معارفنا ؟

أما مسألة الربط بين النجاة والتشبث بالغير ، فلا نقول بوجود هذا الترابط دائما ، ولكننا نرد الامر كله الى طبيعة ما عند غيرنا ، فان كان علما صحيحا ومعرفة مجدية ، فليس لنا عنه محيد ، ولا مناص لنا من أخذه بلا صغار ولا

غضاضة ، وقد أمرنا ديننا الحنيف ورسولنا الاكرم (صلى الله عليه وسلم) بطلب المعرفة دون النظر فى مصدرها فى حد ذاته ، وعلى هذا المنهج القويم دأب أسلافنا من جلة العلماء ـ اثناء نير الحقب ـ على النظر فى معارف الامم ، فتدبروها واستوعبوها ، ثم قوموا معوجها ، وأتموا ناقصها ، واستطاعوا بفضل انفتاحهم واجتهادهم أن يثبوا بالانسانية على مدارج العرفان وثبات قل أن قدرت على مثلها أمة اخرى ، طيلة مراحل التاريخ البشرى المعروفة ، ثم ـ من ـ ينكر فى العصر الحديث ـ فضل طه حسين وأضرابه وقد تعلموا ـ فى رأينا ـ من الغرب أكثر مما تعلموا من الشرق ؟

واذا صرفنا النظر عما لم نسترح اليه تجلت لنا فى هذا الكتاب محاسن كثيرة منها :

٢ـ ان الاستاذ ناصف قد أدار خصامه ونقده حول اللغة ، فجعلها مادة وأداة ومعتمدا ، وهذا المذهب ـ فى رأينا ـ من عزم الأمور باعتبار اللغة مادة الادب الاولى (Matériaux) ثم ربطهابالشعر أساسا لما بين الشعر واللغة من وشائج خاصة ، اذ اللغة تدين للشعراء أكثر مما تدين لغيرهم ، فالشعراء لا يستعملون اللغة استعمالا مختلفا فحسب ، وانما هم ـ الى ذلك وبذلك ـ يعطون أساليب خاصة فى التفكير والاحساس ، ثم أن فعل العظام منهم فى اللغة يعتبر طفرات جديدة فى العقل وطرائق فذة فى الاحساس ، وقد فطن أجدادنا الى أهمية اللغة فجعلوها منطلق تصانيفهم وعلومهم ونظرياتهم ، وتكاد الامم تجمع على نفس الظاهرة ، وكان فولتير (F.M.A voltaire) (1694 – 1778) يقول أن للاهتمام باللغة فضلا كبيرا فى ظهور المعاجم وأمهات كتب العلم .

لم يصرف جفاف اللغة كاتبنا عن طلاوة الشعر ، فاعتبره « حمّال أوجه » (ص١١٩) يقول : « ان للاهتمام باللغة فضلا كبيرا تكون الابعاد أوسع من الاشارة والمعني أبعد من العبارة ، ألم يقل رؤوس الحداثة أن ميزة الشعر تعدد الوجوه وانداياح الدوائر » كـ« الماء يرمى فيه بالحجر » على حد عبارة ابن الرومى ، وقبلهم قال أبو اسحاق الصابى : « أفضل الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه » حتى ذهب غلاة هذا الاتجاه فى عصرنا الى أن

المعنى مفتوح ولا تقف أمامه الا حدود التأويل ، لكن ابحار مصطفى ناصف فى تحسس « أوجه » الشعر يدل دائما عن استحالة تأدية النقد لكل ما فى الشعر ، وما أحسن قوله : « ان الشعر يظل دائما أكبر من أى معادل نصنعه له » (ص . ١٢٩) وتذكرنى هذه الجملة بما يروى عن اسحاق الموصلى من أن المعتصم سأله يوما : « أخبرنى عن معرفة النغم وبينها » فرد عليه بقوله « ان من الاشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها اللغة » .

إن صاحب هذا الكتاب على ميله أحيانا الى التبسيط ـ لم يغتر بسهولة بعض القضايا فى ظاهرها ، فسعى الى التعمق وتوسيع مجال البحث فى مسائل قد تبدو للقارىء الغر من البسائط والمسلمات ، ومن هذا القبيل حديثه (الفصل ١٨) فى الاستعارة ومشارب النظر اليها بين « سيكلوجية الادراك » وقضايا اللغة وعلم الجمال والدلالات الشعرية ومقومات الرمز . . ومثل هذه النزهة ـ وان لم تشف غليل الباحث اسهابا وتفصيلا ، فانها ـ لافتة الانتباه ـ الى دروب فى البحث ممكنة ومذكرة بوجوب نفض الغبار عن بعض أدواتنا القديمة فى فهم اللغة والشعر ، ولكن بذهن يقظ مستنير بمعارف جديدة واعدة .

أعتقد أن الدكتور ناصف قد سعى الى طبع أسلوبه وطريقته بطابعه الخاص ، فلم يقيد نفسه بما عرف عن طرائق النقد والبحث العلميين ، ولم يلتزم بمنهج واحد ولا بأثر واحد ، وكأنه يتوق ـ على هذا النحو ـ الى اعطاء الفكر خاصيته الاولى التى هى تحدى الحدود جميعا ، وفى هذا المعنى كان موليار يقول : (J . B. P. Moliere 1622 – 1673) ان الفكر المستقيم نفور بطبعه من الغلو ومن الانحصار فى الحدود الضيقة .

وجدت فى هذا الكتاب اختلافا فى الالوان بيّنا وتغيرا فى المشارب واضحا ، فأحسسته أحيانا مصداق عنوانه لقيامه على خصام لا يخلو أحيانا من حدة ، ووجدته أحيانا اخرى يتزحزح عن النقد لينصرف الى الفهم الرصين ، وقد يجنح الى تجاوز جفاف الفكر وصرامته نحو طلاوة الاحساس ورقته ، وليس أبدع من تفكير سوى تسنده عاطفة جياشة ، وهذا ما قصده ديدرو 1713 – 1784) (D.Diderot بقوله : « ان فكر بلا احساس لهو ملك بلا رعية » وما أكثر ما تكون

هـذه الطريقـة مجديـة باعتبـار ان الاحسـاس ـ عـلى حـد عبـارة لاروش (F.de la Rochfoucauld 1613 – 1680) « خطيبا أفوه يستطيع اقناعك دون سائر الخطباء . وربما حلق الدكتور ناصف ، فهفا الى تعامل روحى مع الادب ، أو قل سعى الى هدم حدود الاشكال وتطلع الى الاعماق رادا بذلك الامور الى جواهرها الاولى التى اعتبرت أصلا مشتركا أكده هيجل بقوله – 1770 – 1831) (G.W. F. Hegel « ان الفن والدين والفلسفة لا تختلف الا فى ما تكون عليه من أشكال ، أما الجوهر والمدار فواحد » .

ولعل فى تضافر هذه الطرائق واجتماع هذه الروافد تحديدا لفهم الدكتور ناصف للثقافة الادبية باعتبارها ليست معرفة جافة يقف تعاملنا معها فى حدود الفكر ، وانما ترام مزيجا معقدا من الفهم والتذوق والاحساس تتقبله الذات بجماع ملكاتها ، فتهتز له تارة اهتزاز المنتشى ، وتفرق طورا لما يطرحه من قضايا يعيى يقينها الناظر الطب ، ولكن هذا الارتجاع ـ هو بالاحرى ـ سمة امتلاء لا وصمة خواء ، بل لعله علة الفن الاولى ألم يقل براك (Gbraqve 1882 – 1963) « ان الفن وجد ليرنق »؟

وجدنا فى الكتاب أيضا ما يشهد بسعة أفق الكاتب وبعمق وعيه وبجرأته على تنزيل المسائل فى مهب كل ما يكتنفها من معطيات ، رافضا ـ بذلك ـ فصل الموضوع المدروس عن كل ما يتطلبه او يؤثر فيه ، ولنا (فى الفصل ١٧) حجة على مثل هذا التعامل وقد اختصرها بجلاء تام فى الجملة التالية « ان أزمة التعامل مع النقد هى أزمة تعامل واسع فى حقول أخرى » (ص١٢٥) أو فى قوله « أن علمنا بلغتنا ضئيل لاسباب كثيرة بعضها قديم » (ص٤٣١) .

وفى اطار وعى الكاتب . بخصوصيات مكونات الثقافة عندنا نورد أيضا قوله « ان وعينا بأنفسنا لن يتم الا بالمثابرة الشخصية لان ظروف لغتنا وتطورنا لا تشبه غيرها من الظروف » (ص٤٠٦) ، وهذه الفكرة ـ لصوابها ووضوحها ـ غير محتاجة الى شرح ولا الى احتجاج ، ولعل الهاجس المتصل بها هو الذى دفع الدكتور مصطفى ناصف الى حذر شديد ، بل والى انكار تطبيق طرائق الغرب على أدبنا ولغتنا تطبيقا آليا ، ولا نعتقد أن مثل هذا الموقف ناتج عين انتصار

الكاتب للهوية العربية فى الادب بقدر ماهو رد فعل على انبهار بعض النقاد بالمفاهيم والطرائق الوافدة وغلوهم فى الانتصار لها فهم يلهجون بذكرها وفاتهم انها نتاج نظم وأطوار خاصة بالغرب ، ولا شبيه لها فى مراحل حضارتنا وفكرنا ، فهى ذات أسس فكرية وجمالية وعقدية أنتجتها حضارة مخالفة ، وهى نابعة منها محيلة عليها ، وقد قدت أساسا لتعالج نصوصا تخالف فى روحها نصوصنا هذا فضلا عن كونها لم تبلغ فى ذاتها من الصواب ما به ترقى الى اليقين المحض ، وحسبنا أن نذكر هنا أن لوكاتش (G. lukaics) وهو أول من نظر بعمق في جنس الرواية وقد أشار فى مقدمة مؤلفه نظرية الرواية (Theorie du roman) الى أن نظريته لا تنطبق على جميع الروائيين ، كما أن بروب وهو رائد كما أسلفنا عظيم قد أشار فى كتابه شكل الحكاية (Morphologie du conte) الى أن بحثه لا يتجاوز مجال الحكايات الشعبية بقومه .

والى نفس المحدودية أشار فولد مان (L. Gold mann) فى كتابه « نحو سوسولجية الرواية » (Pour une sociologie du roman) بل وقد ينقض باحث بعض آرائه ، وهذا ما فعله جنات (G.GENETTE) فى كتابه « الخطاب القصصى الجديد » مصوبا بعض ما وهم فيه فى كتابه صور (Figures III) .

ورغم ما أشرنا من ميل الى التراث وحذر فى التعامل مع بعض الطرائق الغربية فقد أنف الكاتب من التعصب وجعل كتابه رحلة فى المعارف الغربية وخصص لها أطول فصول الكتاب (الفصل ١٣ وفيه ما يربو على ٨٠ صفحة) عارضا أشهر المذاهب الحديثة فى التعامل مع النص الادبى عبر مسار طويل ، وقد دلت آراء الكاتب ـ فى هذا الفصل خصوصا ـ على رصانة بينة فى نشأة التيارات وظهور مقولاتها وتطورها فى خضم الاختلافات والتطورات ، كما تتضح هذه القدرة فى الفصل ١٤ المتصل بعلم العلامات وقد استطاع المؤلف فى مواضع كثيرة ـ أن يختزل الطرائق المعقدة فى جمل قصار لا يتيسر مثلها الا لذى استيعاب عميق وترو رصين ومعاشرة للنصوص طويلة ، ونورد رأيه فى ثمرة جهود بروب مثالا على ما ذكرنا « استطاع بروب على أقل تقدير أن يفترض أن علم القصص شديد التنوع فى شكله وشخوصه وأحداثه ومادته يمكن أن يختصر

فى طائفة محدودة من الوظائف . . استطاع أن يرد الكثرة الى قلة قليلة » .

ولعل خير ما يطلبه الباحث الحصيف تلك الرصانة التى تنم عن جنوح الى الانصاف متغلغل وتجاوز للانبهار واضح وسعى الى الاعتدال محمود ، وهذا ما نلمسه فى مثل قوله « ولكل عصر ولكل مدرسة اذن ادراكها الخاص للبعد الاستاطيقى » . واذا ما جعلنا الرصانة لنا أماما فى تدبر مواقف مصطفى ناصف ، تبينا أنه لم يبعد عن الاعتدال ، بل وقد أدرك منه جانبا فى مواضع كثيرة بدا فيها نفورا من كل ضروب الشطط ، انه التوسط السهل الممتنع ، أو هوالابعاد فى الضد خوفا من الوصول الى الضد ، وهذا المثل الفرنسى يقول « اذا ما أوغلت فى السير شرقا ، فانك واجد نفسك فى النهاية غربا » . وهو قريب من قول لا رهاب (Jdelahrpe – 1739 – 1803) واذا بالغت فى الانتصار لامر أضعته » .

وبعد طائفتى الملاحظات السابقتين أرانى ميالا الى مناقشة بعض الافكار التى بدت لى فى حاجة الى النظر ، أو قل هى مدعاة الى تباين الآراء .

III بدا لنا الكتاب ـ كما أسلفنا ـ شتات ملحوظات ، ومجموعة من الردود بالمعنى الفكرى العام لا بالمعنى الشخصى الخاص : فاشارة الى الكاتب الفلانى يليها رأى فى النظرية الفلانية ، ثم عرض لمفهوم كذا وهكذا . . وهذه الطريقة تحيد عن النقد فى معناه الصحيح ، اذ الاصل فى النقد أن يحصر الظاهرة ويضبط لما حدا فى طور أول ، ثم يبين ـ فى طور ثان ـ ما فيها من وجوه التميز والاختلاف قياسا على غيرها وقد ذكر سيبويه أن النقد هو التميز وأنشد :

تنفى يداها الحصى فى كل هاجرة
نفى الدنانير تنقاد الصياريف

ويقارب هذا المعنى النقد الغربى أيضا باعتباره يقابل فى اللاطينية (Cernere) فى اليونانية (Krinein) وتعنى الاولى الفصل (Separer) والثانية التمييز (Distisguer) وقد أجمع أهل الذكر فى هذا الميدان على أن للنقد حلقا متكاملة يأخذ بعضها برقاب بعض هى : الوصف (Decrire) والفهم (Comprendre) والمعرفة (Savoir) والحكم (Juger) ولعل صاحبنا لم يلتزم فى عمله بهذه الطرائق

خوفا من حصر النص وتوقا الى ما يتيحه التحرر من مرونة وترحل بين المجالات والزوايا المختلفة ، وكأنه - يترفع بهذه الطريقة - عن تصلب أهل الاختصاص ويجنح الى النقد كما رآه اناطول فرانس (A. Franc - 1844 - 1924) « ان النقد هو فن التمتع الحميم بالكتب » . غير أن هذا التحرر والنزوع الى الشمول قد يوقعان الآراء فى بعض التقطع لكثرة ما يعتورها من تغير الزوايا والمواضيع ، ومراصد النظر ، فيكون التوق الى الافضل منزلقا نحو الادنى ، وفى هذا المعنى يقول الفرنسيون : « ان الاحسن هو فى الغالب عدو الحسن » .

يقول الدكتور ناصف فى المقدمة (ص٢٣) : « والتواصل على كل حال ليس يعنى ان نفنى فى شىء ، لا أحد يشجع على ضيق الافق والغرور ولكننا لا نشجع على أن نضيع فى الزحام » فى هذه القولة اعتدال ورصانة ألفناهما من الكاتب » .

غير ان الجملة الاخيرة - وان بدت من أحد وجوهها مقبولة - فانها قد تشى ضمنا بالنفور من الزحام والخوف من أن نجعل أنفسنا فى مهب المعارف الوافدة والطرائق الجديدة باعتبار هذا الوضع ضياعا يعصف بهويتنا ويكاد يفسد يقيننا افسادا ، وفى مثل هذا الاحساس - ان صح - حياد عن طبيعة الأمور ، لان الجديد دائما مولد للغربة ، ألم يقل أحد أسلافنا « كل قديم جديد فى عصره ، وكل جديد خارجى فى أوله ؟ » هذا فضلا عن أن فى القديم ركونا الى السهولة واليسر ، وارتياحا الى المعارف المألوفة وكرها لحك فكرنا على فكر غيرنا ، وفى هذا السلوك غفلة عن منجزات كثيرة دخيلة وتشجيع على فقر الاكتفاء بالمألوف وتغذية للتيه والاعجاب بما أنجز أسلافنا ، وتفويت لفرصة الاطلاع الحر الذى عليه المعول فى تعميق الاستكناه وتوسيع المعرفة .

أورد الاستاذ ناصف فى مقدمة كتابه قول مالك بن نبى (ص١٩ - ٢٠) :

« ان المجتمع العربى اذا تأمل فى الثقافة الغربية ، عليه أن يميز بين الافكار الصالحة والافكار غير الصالحة . . « ومثل هذا القول لا نرى فيه اضافة مقنعة ، لانه رائج منذ منتصف القرن الماضى ، بل ويكاد تواتره عند الادباء والمفكرين يكون ممجوجا ، هذا فضلا عما يمكن ان تؤديه الفكرة السابقة من تقيد

بالهاجس النفعى فى التعامل مع الفكر والثقافة ، وهذا أمر لا يخلو من خطل ، لما صح عند أهل الذكر من أن الفكر أسمى من أن يرتد الى الغايات النفعية باعتبار أن الحاجات ليست من جوهر العلم ذاته وانما هى من بعض نتاجه . ويضيف الكاتب ؛ (ص٤١١) « ان الفكرة التى تلائم مجتمعا غربيا فى حقبة معينة قد تصبح مضرة فى مجتمعنا العربى » مثل هذا الموقف يبدو مجديا ، لكنه فى الآن نفسه خطر : فهو مجد لانه ينبه الباحث الى عدم الوقوف على المنجزات والى وجوب تجاوزها بنبش أحوالها ومقوماتها وصلتها بأطوار الحضارة والمجتمعات الغربية ، اذ من المعقول أن كل منهج أو نظرية هو فى الحقيقة نتاج حضارى معين وهو - من ثم - غير منطبق وجوبا على كل اللغات والآداب .

أما وجه الخطورة فى هذا الرأى فكامن فى احتمال فهمه نفيا للمعرفة الوافدة ، تلك التى طلب مثلها أجدادنا من العلماء زمن رقينا الحضارى ، فعانوا شدائدها حتى استوعبوها استيعابا وطوعوها للحضارات الانسانية علامات لم يخمد الزمن وهجها هذا فضلا عن أن اطلاعنا الدقيق على المنجزات العلمية الغربية ضرورى ، والا فكيف لنا بمعرفة تلاؤمها مع المجتمع العربى أو اضرارها به ؟ وكيف لنا بنحت كيان ثقافى حى لا سبيل اليه الا « بفهم التراث وتعيين ما يقوم فيه من ناصع المعالم ومشرق الانحاء (وهذا لا يتم) الا بالانغماس فى العصر والتوسل بلغته والاهتداء بمفاهيمه على أن يكون ذلك معرفة عميقة لا تستسهل صعبا ولا تستعجل نفعا » (على حد عبارة الاستاذ حمادى صمود) ؟ (ص٦ من كتابه الوجه والقفا فى تلازم التراث والحداثة . الدار التونسية للنشر . سلسلة علامات ١٩٨٨ ص٦) وما أحسن استيعاب الجديد على وجه يجعله « رفدا للقديم ومعتمدا » (المصدر السابق) .

ونشير أيضا الى أن بعض آراء الكاتب - فى هذه الاثر - معبرة عن تضلعه من الحديث مع شبه حنين الى الماضى ، وعلى هذا النحو مدت أواصر الصلة بين القديم العربى والجديد الغربى ، والحق أن هذين - القطبين - على اختلاف الرؤى مؤتلفان ائتلاف الوجه والقفا وهذا يعنى أن تكوننا آخذ - شئنا أم أبينا وعلى تفاوت النسب والدرجات - بالقديم والحديث معا ، بالمحلى والوافد فى

آن ، وما أشبه المثقف الحق ـ فى عصرنا ـ بشجرة جذورها راسخة فى تربة تغذوها وتشدها ، وفروعها يانعة فى خضم التيارات المعاصرة ، وهى تعيش بفضل جماع عناصرها فلا غنى لها عن هذا ولا عن ذاك .

تمثل فصول هذا الكتاب ـ مجتمعة ـ رحلة يتقاطع فيها النقد مع العلم والادب ، على نحو يتحدى قيود الزمان والمكان يرتاد بالقارىء رحابا فساحا كانت قضايا اللغة قاسما مشتركا بينهما ، وكانت مشارب النقد فيها متعددة تعددا جعل الاثر أشبه بموتور سريع التغيير تنعكس على جنباته أشعة كثيرة هى طائفة كبيرة من الاعلام والمدارس والقضايا المنتسبة الى الشرق تارة والى الغرب طورا ، فمن المتنبي الى رتشاردز ، ومن السيكولوجيين الى الرومنطقيين ومن أرسطو الى برونتيير ، ومن هوبز الى المازنى ومن كانط الى طه حسين ، ومن سوسير الى ابراهيم ناجى . .

إن هذا الكتاب ـ فى مجمله ـ أصداء روافد نقدية وفكرية وأدبية ثرة لا تأتلف مكوناتها بالضرورة لكنها تحيل على ثقافة متميزة ، وتساهم فى استبطان وجدان الدكتور ناصف وسبر ما فى ذهنه من لبنات تراكمت حقبا مديدة وأبت الا أن تعتلج فى ذاته وأن تطلب متنفسا ذكيا رقيقا حينا ـ موجعا عنيفا حينا آخر ، متقلبا أحيانا كثيرة بين أنغام الماضى وقلق الحاضر ، وقد رأينا فيها توقا الى : « اعادة تعريف الثقافة العربية بطريقة تجعلها قادرة على تمثل غيرها من الثقافات دون أن تذوب فيها ، وحسبنا هذا التوق امتاعا ، ألم يقل ، كوبى .F - 1842 - 1908) Coppee) « ان اشتهاء الشىء أروع من تحقيقه » ؟

قد يتبرم القارىء ـ فى بعض المواقع ـ لتعقد أفكار قعدت بـه آلته عن ادراكها ، وقد يضيق بصرامة نأت عما ألفه فى النقد التقليدى من بساطة وطلاوة ، فيكاد يزهد فى المواصلة ، وربما ازور عن الاثر ازوارا ، لكنه اذا ما راض النفس على الصعاب ، وعرف لكل ضرب من الكتابة اصوله ولغته ، وانصف الاستاذ ناصف فنظر اليه مخضرما واقعا فى منزلة بين المنزلتين ، فلا هو من هؤلاء ولا هو من أولئك ، اذا ما تيسر للقارىء ما ذكرنا استطاع أن يخرج من

الكتاب بطائفة من الآراء صالحة رام كاتبها شمول أهم نظريات عصرنا ، وحاول ـ أحيانا ـ أن يختبر أثرها فى نتاجنا العربى .

قد وجدت فى هذا الكتاب بعض المباينة لما ألفته فى المؤلفات العلمية ، لكنها مباينة لا تحفظ ولا تعيظ ، وانما هى صدى وقائع كثيرة سداها النقد العربى المعاصر ولحمتها من فيض الغربى الحديث تارة ، ومن همس الذاكرة العربية طورا وكانت فى مجموعها منطلق « خصام » الدكتور مصطفى ناصف مع النقاد ، خصام كثيرا ما ارتد الى ضده ، ونحا بالقارىء نحو الاحساس الرقيق والتأمل الرصين ألا ترى الى البحر كيف تردك أمواجه الصاخبة الى الشعور بالصمت والسكون وتذوقهما جرفا ؟

لا يسعنا فى خاتمة هذا التقديم سوى أن نقدم الى القراء الكرام سالف اعتذارنا عما قد تكون وقعنا فيه من خطل بلا قصد ، أو تحريف بغير حق أو تأويل بلا قرينة ، وان نرجو الدكتور ناصف أن يتقبل برحابة صدر ما فى هذه الصحائف من صواب أو اعوجاج ، وشفيعنا أننا رمنا مد جسور التواصل من خلال خواطر ألمت وكرهنا أن تلازم الصدر فألقيناها الى تدبر غيرنا ، فان صادفت افادة أو قبولا فذاك ، وان كانت الأخرى ، فرجاؤنا أن تكون ملاحظاتنا منطلق نقاش خصيب ، ولبنة متواضعة فى التواصل بين المهتمين بثقافتنا العربية المعاصرة .

* * *

مدخل إلى الشعر العربي الحديث

دراسة نقدية

تأليف : نذير العظمة

محمد قوبعة

مازال الشعر العربى يشغل الدارسين على مختلف مشاربهم ومازال يطلع علينا كل يوم بدراسة عن الشعر ، قديمه وحديثه ، حتى لكان تلك الدراسات دليل آخر ، إن كنا فى حاجة إلى دليل ، على أن « الشعر ديوان العرب » ، وصفوة قولهم ، أو حتى لكأنها تفنيد لقول من قال : ماذا ترك الأول للآخر ؟ ، إذ لا تخلو دراسة من تلك الدراسات من نظرة ثاقبة صائبة إن تصريحاً وإن تلميحاً ، خاصة بعد أن غدا عالمنا قرية ، بل قرية من زجاج ، وأنّى للزجاج أن يحجب ما وراءه ؟ فإذا تلك الدراسات مؤثرة متأثرة ، مؤثرة فيما يلحقها متأثرة بما حولها وبما سبقها .

وما من شك فى أن تلك الدراسات تعكس ـ فيما تعكس ـ سعى الإنسان العربى إلى إثبات ذاته كائناً سوياً واضح الهوية ، وهل من سبيل إلى ذلك أشد جلاء من تناول الشعر ، وهو علامة تميز العرب ممن سواهم من الأمم إذا كان مدار الحديث على الأدب فيما استقر من اليقين فى الذهنية العربية التقليدية . ألم يكن الشعر آخر قلعة اكتسحتها « الحداثة » بعد أن اكتسحت فنون النثر فنشأ « المقال الأدبى » و « الخواطر » و « الرواية » و « الأقصوصة » وغير ذلك مما لم يكن دراجاً مألوفاً لدى أسلافنا ؟ ألم يظل الشعر ـ ولعله مازال لدى بعض الناس ـ عنوان الأصالة ، به يتماهى العربى بل ويتباهى ويسرى بين التماهى والتباهى تيار خفى يقود خطى بعض الدارسين إلى فهم ما طرأ على هذا النسق من القول من « تحولات » ومن « تغيرات » فى مختلف مستوياته فظهرت دراسات تؤرخ لأحوال الشعر الحديث بوجه خاص وأخرى تعمل ـ من منطلق مقارنى ـ على تفسير ما يحيل عليه من مرجعيات غير مألوفة لدى القارىء العربى إلى جانب ما صار اليوم مألوفاً من نصوص نظرية يتولى الشعراء أنفسهم أو من كان فى فلكهم ، تحبيرها ، دفاعاً حيناً وتبريراً وتفسيراً وتنظيراً حيناً آخر .

ولعل الكتاب الذى نروم تقديمه فى هذا السياق (مدخل إلى الشعر العربى

الحديث) ينتمى إلى الصنف الأول ، صنف كتب تاريخ الأدب وإن كان لا يخلو من شذرات من الصنفين الثانى والثالث وهو كتاب قد صدر منذ خمس سنوات عن النادى الأدبى الثقافى بجدة ، ضمن سلسلة الكتب التى دأب هذا النادى على نشرها فى عزم لا يفل وفى مثابرة لا تعرف الوهن .

وقد ألف هذا الكتاب الدكتور نذير العظمة ، وهو من هو لدى متتبعى الحركات الشعرية العربية ، جمع بين صفته أستاذاً جامعياً وصفته شاعراً : فالدكتور نذير العظمة أستاذ جامعى معروف وباحث لا يحتاج منا إلى إشهار وهو إلى ذلك من جيل أسهم إسهاماً فاعلاً فى تطوير الشعر العربى : ألم يكن واحداً من مؤسسى حركة مجلة « شعر » (١٩٥٧ - ١٩٦٤) ثم ألم يكن من جماعة « خميس مجلة شعر » الذى كانت تتلى فيه قصائد الطليعة الشعرية كما كانت تدور فيه الأحاديث عن الشعر وعن سبل « النهوض » به .

إن فى الأسباب التى ذكرت مدعاة إلى الإقبال على هذا الكتاب ، وقد فعلت لأننى من أولئك الساعين إلى فهم أطوار الشعر العربى الحديث والى تبين الأسباب الجوهرية الكامنة وراء التحول الذى شهده فى « حركة جماعة شعر » ، أقبلت على الكتاب ولسان حالى يردد قوله تعالى : « ولا ينبئك مثل خبير » .

أقبلت على هذا الكتاب فألفيته قد قسم ، بعد « مقدمة فى ابتعاث التراث وتجديده » (ص ص ٩ - ١٧) إلى ستة أبواب وخاتمة ، تطرق فيها المؤلف إلى « التقليد والتجديد » (ص ص ١٩ - ٧٨) فالمظهر التقنى وتطوره (ص ص ٧٩ - ١٠٤) فبوادر التجديد عند جبران والريحانى (ص ص ١٠٥ - ١٣٦) فريادة الشعر الحر (ص ص ١٣٧ - ١٧٦) فالشعر الحر فى العراق (ص ص ١٧٩ - ٢٢٠) فالحركة التموزية (ص ص ٢٢١ - ٢٨٨) فخاتمة (ص ص ٢٨٩ - ٣٠٥) ، وقد تبع كل ذلك تعريف بالمؤلف وبمؤلفاته فى صنوف الكتابة ، نثراً - كالدراسات والمسرح - وشعراً ، وهى مؤلفات باللغتين العربية والانجليزية .

أما المقدمة ، فقد انطلق فيها المؤلف من اعتبار حركة بعث التراث واحيائه رداً على الغزو الثقافى الغربى ، ومن اعتبارها جزءاً من جهود سعت إلى إثبات

الذات أمام الآخر ، وهى جهود شملت مختلف وجوه الحياة وجوانبها وقد ألح المؤلف على أن تلك الحركة لم تكن حكراً على بلد عربى دون آخر وإن إنطلقت بعض تجلياتها من هذا البلد أو ذاك ونتج عنها نشاط فكرى وأدبى لعل أبرز مظاهره الترجمة وإنشاء المجلات الأدبية الفكرية كالمقتطف والهلال وغيرهما وكان دور الترجمة ، مهماً فى تطوير الخطاب الشعرى وفى إخراجه من التلعب بالكلام إلى التعبير عن الحياة ، فأمكن للمثقفين العرب من خلال المجلات الفكرية الأدبية أن يثيروا قضايا غير معهودة ، فى السياسة وفى الاقتصاد وفى الدين وغير ذلك ، إلى جانب بلورة « التعبير عن المشاعر القومية » التى ظهرت فى « الأغراض الوطنية» فى الشعر العربى وقد « تم إحياء المصطلح الشعرى القديم على يد شعراء حركة الاتباع الجدد (أى الكلاسيكية الجديدة) أمثال البارودى وشوقى وحافظ » (ص ١٧) .

وقد خصص المؤلف الباب الأول لتناول « التقليد والتجديد » ، إذ فيهما يتجلى ذلك الإنجذاب بين قطبى إحياء التراث وتجديده من جهة ، وإبتداع أفانين جديدة من القول من جهة أخرى وقسم هذا الباب الأول أقساماً تناول فى أولها « الحركة الإتباعية الحديثة » فى مصر ، مبيناً السبب الذى يرغبه عن إعتبار عبدالله النديم (١٨٤٥ ـ ١٨٩٦) بداية هذه الحركة ، وهو سبب يعود إلى أن هذا الشاعر ، « رغم إستجابته إلى (كذا) الحقائق السياسية والاجتماعية لعصره واسلتهامه الصراع القومى ضد التدخل الأجنبى فى كتابة الشعر » ، فقد « أبقى على التنزيينات الشعرية فى نتاجه » (ص ص ٢١ ـ ٢٢) وفى ذلك ما يكفى لاعتبار « البارودى » (١٨٣٧ ـ ١٩٠٤) أبا الحركة الإتباعية الحديثة فى الشعر العربى المعاصر « ويستخلص المؤلف ، بعد استعراضه دور البارودى فى إحياء السنة الشعرية أن « الجدّة التى أدخلتها إنجازات البارودى على الأسلوب الشعرى منحت كلاً من أحمد شوقى (١٨٦٦ ـ ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٨١ ـ ١٩٣٢) قوة انطلاق وقادت إلى تطورات جذرية فى القيمة الوظيفية للشعر العربى » (ص ٢٦) .

أما الحديث عن شوقى وحافظ ، فقد اتخذ منحى دفاعياً فيما يخص شوقى

ومنحى تقريضياً فيما يخص حافظاً ، فعمل المؤلف على دفع بعض ما شاع حول شوقى مما يتصل بنسبه وبصلته بالبلاط ، وعمل على تأكيد وطنيته وتأييده « الشرق فى إصطداماته مع الغرب » (ص ٢٦) فأدى شعره « الدور اللازم وخدم الغايات المرجوة التى أملتها منه حركة التحول الاجتماعى التى كانت تسعى لأن تنقل الجماعات العربية إلى الأزمنة الحديثة ، فكافأه معاصروه بمبايعته أمير الشعراء » (ص ٣١) والمؤلف لا يتردد فى القطع بأن شوقى « شاعر النموذج لا فى القصيدة المفردة فحسب سواء أكانت غزلاً أم مرثاة (كذا) أم مديحاً فنماذج الذاكرة الشعرية هى العليا ، والشاعر شوقى كان ينسج على منوالها وفضيلته الأولى والأخيرة هى فى الصياغة البارعة كفضيلة المنفلوطى فى النثر » (ص ٢٨) .

ولئن أوجز المؤلف الحديث عن حافظ إبراهيم بالقياس إلى الحديث عن شوقى ، فإن تقريضه « شاعر النيل » واضح ، وقد أكد فيه غير مرة أنه « ارتبط بحركة نضال الشعب فى سبيل الحرية والتقدم » وعبر « صوته الآخاذ » « بفرادة عن مطامح الشعب » (ص ٣١) وإن كان فنه « محدوداً بالتراث العربى » (ص ٣٤) .

أما القسم الثانى من الباب الأول ، فقد خصصه المؤلف للحديث عن « حركة الديوان وتطور المفهوم الشعرى » . فأكد منذ البداية أن حركة الديوان واحدة من جملة الحركات التى عارضت جماعة « الاتباع الحديث » ولكنها ، رغم كونها كذلك ، سبقت جماعة « الرابطة القلمية » بالمهجر ، وجماعة « أبولو » وهو ما يبرر إفرادها بقسم وإن يسير (٤ ص) من هذه الدراسة ، وقد ذكر المؤلف فى سياق حديثه عن جماعة الديوان أنها حركة تبنت المذهب الرومانسى من مصادره الانجليزية ، واتخذت مساراً نظرياً دعامته أن النفس الإنسانية هى مصدر الشعر لا نماذج السلف ومساراً نقدياً تطبيقياً سعت من خلاله إلى « زحزحة » نظرية الأغراض القديمة ونظرية القصيدة عن مواقعها كما مارسها الاتباع الحديث واستنبتا عوضاً عن ذلك النظرية الرومانسية فى جميع مستوياتها . كما أن تلك الحركة سعت ، فى منحى آخر إلى « الإبداع

الشعرى » ، وكأنها بذلك تجسد ما دعت إليه فى المسار النظرى وفى الجانب التطبيقى .

والحق أن المؤلف بيّن وقوف هذه الحركة ، من ناحية الإبداع ، دون ما أعلنت عنه فى التنظير مستثنياً جهد شكرى فى الربط بين أصول الرومانسية الإنجليزية والسياق الوجدانى عند العرب . ويستخلص المؤلف ، رغم ذلك ، أن « ضآلة إنجازات حركة الديوان فى الإبداع الشعرى لم تمنعها من المساهمة ، عبر شعر شكرى والنماذج القليلة الأخرى من شعر العقاد والمازنى (فى) تأسيس مذاهب شعرية جديدة وثيقة الصلة بالمصادر الانجليزية والفرنسية فى الشعر » (ص ٤٥) .

وكأن المؤلف قد استوقفته ملاحظة أبداها محمد مندور (دون ذكر مرجعه فى ذلك) ، ومؤداها أن « النموذج الشعرى الذى يستحق إهتمام الأجيال الشعرية هو مطران خليل مطران (كذا) لا العقاد » فعقد القسم الثالث من هذاالباب الأول للحديث عن خليل مطران ، حديثاً يفى بالغرض من كتاب جعل « مدخلاً » إلى الشعر العربى الحديث ، ويوفى حق هذا الشاعر الذى كانت تعتمل فى نفسه منازع التجديد ، ومطران يمثل فى تقدير المؤلف مرتبة وسطى بين اتباعية شوقى وحافظ واندفاع جماعة الديوان فى تجديدهم (ص ٥١) .

أما القسم الرابع ، فقد خص به المؤلف « الاتباعية الحديثة لشعراء العراق » وقد وقف المؤلف على أبرز الخصائص التى طبعت شعر الزهاوى والرصافى وخاصة فى باب المضامين التى تبدو أكثر تحرراً مما لدى شوقى وحافظ ، كما عمل على تنزيلهما من الحركة الاتباعية الحديثة فى الشعر العربى وبذلك يفسح هذا القسم من الحديث المجال للقسم الذى خصصه المؤلف لـ « حركة أبولو وانتصار الرومانسية » فى ضرب من التواشج يجعل القارىء يحس بأن الكلام آخذ بعضه برقاب بعض . وقد بدأه المؤلف بقوله (ص ٦٢) : « إن ما اتسمت به حركة الديوان من إنسجام فى المفهوم الشعرى لأعضائها (. . .) لم يتوفر لجماعة أبولو التى تعاقب على رئاستها أمير الشعراء أحمد شوقى ، ومطران خليل مطران (كذا) وأحمد زكى أبوشادى ، فى عمرها القصير الذى لم

يتجاوز الست سنوات » ، وكأن المؤلف سعى ، من خلال هذا الحكم إلى تأكيد تهافت جماعة الديوان فى الجانب الإبداعى - كما أسلفنا القول - وهو تهافت يماثله تهافت جماعة أبولو فى الجانب النظرى لأن أسس النظرية الشعرية بينهم لم تكن واضحة المعالم ولا متجانسة تمام التجانس ، ومن ثم فإن الدور الذى اضطلعت به مجلتهم وقد أشار المؤلف إلى ذلك وهو على حق « دور أساسى ، لا فى نشر إنتاج المبدعين فحسب بل فى تجمعهم وتفاعلهم بعضهم مع بعض » (ص ٦٣) .

غير أن دور المجلة لا يقتصر على ذلك ، فقد بين المؤلف أنها مثلت الجسر الذى عبر بفضله القارىء العربى إلى الشعر العالمى ، تنظيراً وإبداعاً .

ويذهب المؤلف بعد ذلك إلى بيان أن انتصار الحركة الرومانسية إنما كان على يدى إلياس أبى شبكة فى مختلف إنتاجه الشعرى ، لأنه « لم يكن متحرراً من الأسلوب الشعرى التقليدى فحسب ، ولكنه حول مصادر وحيه وإلهامه تحولاً كاملاً متجهاً إلى الطبيعة والمرأة » (٦٥) .

ثم ينهى المؤلف هذا القسم الخامس من الباب الأول باستجلاء « الخصائص العامة للحركة الرومانسية » ، فإذا هى « تقدم الشاعر كإنسان (كذا) فرد وأمانيه وأحلامه مادة خصبة لشعره » (ص ٦٦) .

وينطلق المؤلف فى القسم السادس من هذا الباب الأول للحديث عن « نشوء الرمزية » وقد اقتصر فيه على تناول أديب مظهر وسعيد عقل بإيجاز موافق ما تستوجبه المداخل ، غير أنه رصع هذا القسم ببعض النصوص الشعرية يدفع من خلالها وهم من ذهب إلى اعتبار أمين نخلة شاعراً رمزياً ، لأنه عنده « أقرب إلى الشعراء البرناسيين » ، ليخلص إلى القول بأنه « مهما يكن من أمر فقد التفت الشاعر العربى المعاصر إلى أهمية الرمز ولكن مؤثرات المدرسة الرمزية اقتصرت على الأشكال والصور وخلت من البعد الفلسفى للحركة ككل (كذا) » (٧٤) .

ويختم المؤلف الباب الأول من هذا الكتاب ، وهو باب يمثل ربعه بقسم يجمع فيه النتائج الحاصلة من دراسة « الرومانسية والحركة الاتباعية » ، وقد

عمل على بيان ترابط الأطوار التى مر بها الشعر العربى الحديث ، وعلى تأكيد الصلة بين كل حركة والحركة التى تلتها ، فلئن « كان صوت الجماعة فى جيل شوقى يعلو على صوت الشاعر » ، فإن صوت الشاعر الفرد وصوت عواطفه وأحاسيسه وتصوره الكون هو ما يطبع شعر الجيل الرومانسى .

أما الباب الثانى من الكتاب (ص ص ٧٩ ـ ١٠٤) فقد خصصه للحديث عن « المظهر التقنى وتطوره » وقد بين المؤلف فى مستهله أنه « لم يعرف الشاعر العربى وحدة غير وحدة الشكل (. . .) فالوزن الواحد والقافية الواحدة هى كل ما يربط هذه القصيدة من الناحية الفنية لقرون عديدة ، ومن ثم فإن هندسة القصيدة العربية كانت فى أغلب الأحيان شكلية لا عضوية « (ص ٨١) وهى هندسة كانت دعامتها الأولى فكرة الخليل الرياضية المنطقية ، وإن أبقت للشاعر ـ مع ذلك ـ بعض الحرية ، تتمثل فى اختيار البحر والقافية إلى جانب « حسن الصياغة والنظم » ثم يقارن المؤلف ، بإيجاز ، بحور الشعر العربى ومقاطعه ببعض أوزان الشعر الانجليزى ، ليستنتج أن « العروض العربى عروض كمى فى مظهره يعتمد على أساسات كيفية ، بينما تبدو قيم العروض الانجليزى فيها كيفية لا تخلو من الاعتماد على كمية التعداد للمقاطع الصوتية فى البيت الواحد ، وإن اختلفت حصائلها من بيت إلى آخر (ص ٨٤) .

وعمل المؤلف فى القسم الثانى من هذا الباب (البحور الستة عشر) على التعريف ـ وإن بإيجاز شديد ـ بمختلف بحور الشعر العربى ، مركزاً حديثه بوجه خاص على التفعيلات التى تتكون منها تلك البحور ، فكان مدار الحديث على ما عرف بالبحور البسيطة أكثر مما كان على سائر البحور وكأننا بالمؤلف قد أراد بهذا القسم تأكيد أن حركة الشعر التى ستكون مدار الحديث فى الأبواب التالية من الكتاب ، إنما هى حركة ستعتمد « التفعيلة » أساساً من أسسها التقنية ، ولما كان الأمر كذلك فإنها حركة تستوحى إيقاع البحور البسيطة دون مراعاة ما فيها من تواز وتناظر وتوازن .

وانتقل المؤلف بعد هذا القسم « التقنى » إلى قسم عمل فيه على معالجة « أغراض واتجاهات جديدة » ، وهى اتجاهات شعرية حديثة لا تعتمد على أى

إيقاع كمى ، من تفعيلة أو غيرها ، فالشعر المنثور والقصيدة النثرية تحررت (كذا) تحرراً كاملاً من عروض الخليل » (ص ٩٣) ، ولعل كل ذلك كان نتيجة الحركات السابقة التى ظل أصحابها يسعون إلى التجديد دون بلوغ حده *الأقصى وإن نوعوا القوافى وإتخذوا أوزان الموشحات ، وذاك هو شأن نعيمة أو* جبران أو فوزى المعلوف وغيرهم ، وسعى المؤلف جاهداً فى هذا القسم إلى بيان تهافت بعض النقاد وبعض الدارسين وخلطهم بين الشعر المرسل والشعر الحر والشعر المنثور والشعر المنطلق ، وإلى بيان قصورهم عن إدراك خلفيات هذه الأنواع و « تداخل أشكالها » ، فانجرّ عن ذلك الخطأ فى تحديد المفاهيم خلط وفوضى فى التفكير ، كما انجر عنه خلط فى التعبير يمنع من فهم الحركات الشعرية الحديثة ، وقد دفع كل ذلك بالمؤلف إلى تخصيص جزء من هذا القسم لبيان الفروق بين تلك المصطلحات الدالة على مختلف أنواع الشعر .

ويأخذنا الناقد فى الباب الثالث إلى « بوادر التجديد عند جبران والريحانى والشعر المهجرى وتطوره » (ص ص ١٠٥ - ١٣٥) ، وفى ذلك إنصاف لجبران والريحانى وإنصاف لجماعة المهجر بعد أن خلنا المؤلف غفل عنهم غير أنه تدارك الأمر فانطلق يؤكد أن « محاولات جبران (كانت) ترمى إلى العودة إلى محاكاة الطبيعة ، أى أنه يختلف عن حركة شوقى وجيله بكونه عاد بالأدب وتقاليده إلى صميم الحياة ، إلى الطبيعة » (ص ١٠٧) وفى ذلك ما يذكر بالرومانسية الغربية والعربية على السواء فيما يخص مضامين الشعر وأغراضه ، ولكن تفرد جبران يتمثل فى جانب الأشكال - على ما يراه المؤلف - إذ أنه « قام بمحاولات جديدة ليمحو الفواصل بين ما يسمى بالأنواع الأدبية ، من شعر ونثر ، من مقالة وقصيدة ، من قصيدة وقصة وهكذا » (ص ١٠٧) .

وثنى المؤلف فى هذا الباب الثالث بالريحانى و « هتاف الأودية » باعتبار جهود الريحانى فى التعريف بحركة الشعر المنثور تمثل مع جهود جبران عاملاً مساعداً على « تقبل الحركات الجديدة التى كانت تسعى إلى خلق شكل شعرى جديد يختلف جوهراً وشكلاً عن القصيدة التقليدية » (ص ١٢٠) .

ويعقد المؤلف الباب الرابع لقضية طالما خاض فيها النقاد والباحثون

ومؤرخو الأدب ، وهى قضية « ريادة الشعر الحر » (ص ص ١٣٧ - ١٧٧) وما من شك فى أن موضوع هذا الباب يفرض على الباحث منهجاً تأريخياً دقيقاً ، يقصد منه إلى تتبع الظاهرة منذ نشأتها إلى أن اكتملت .

وقد بدأ المؤلف هذا الباب بضبط غرضه منه وهو البحث عن الحقيقة العلمية دون سواها ، وما من شك فى أن هذه الغاية هى التى أملت عليه أن يستعرض بعض الدراسات التى تناولت ظاهرة الشعر الحر استعراضاً نقدياً موجزاً وقد كان استعراضه هذه المؤلفات من زاوية واحدة وهى قضية ريادة الشعر الحر وطرق تناولها ، ليرد عليها جميعها ، لأنها لم تكن « عملاً فردياً بقدر ما (كانت) تعبيراً عن حاجة كيانية استشعرتها الأجيال العربية الشعرية على اختلاف المنشأ » (ص ١٤٢) .

ولما كان ذلك كذلك ، فقد سعى المؤلف إلى تدارك ما فى تلك الدراسات من سهو أو تغافل ، ومضى يبين - بالحجة والبرهان التاريخى .- أن الريادة « لعليّ أحمد باكثير » ، وهو شاعر مسرحى من حضر موت من الجزيرة العربية وهى ريادة قد أقر بها السياب كما أقر بها غيره من شعراء الرعيل الأول فى هذا المضمار ، وقد مكن هذا الإقرار المؤلف من التوسع فى الحديث عن تجربة علي أحمد باكثير الحضرمي نزيل القاهرة ، وكأن المؤلف أراد أن يجلو كل أثر للشك الذى قد يخامر ذهن قارئه فى هذا السياق ، فخصص القسم الموالى من هذا الباب لتناول « الظاهرة والشعراء العرب » ليزيد من خلاله تأكيد ريادة على أحمد باكثير ، ومدى تأثر الشعراء العرب بتجربته فى أسلوب لا يخلو من تقريض دفعة إلى إبداء إعجابه بما أنجزه ذلك الشاعر الحضرمى فى ترجمته مسرحية روميو وجولييت عن شكسبير ، وفى مسرحية « أخناتون ونفرتيتى » ، وهو إنجاز جعل المؤلف يعقد لهذا القسم - على غير عادته - فقرة عنوانها « نتيجة » ذهب فيها إلى « أن باكثير لم يكن يسعى إلى ريادة لم تخطر له على بال بل كان يحاول عن طريق التجريب أن يخلق أداة مسرحية شعرية متميزة » (ص ١٥٩) .

أما الجزء الأخير من هذا الباب ، فقد خصصه المؤلف لحديث عن « بدايات

أولى للشعر الحر » ، وقد عرض فيه بإيجاز لبعض محاولات عبدالقادر المازنى ثم ذكر بعض المحاولات لمحمود حسن إسماعيل (شاعر الكوخ) وهو « من الجيل الثانى » (كذا) من جماعة أبولو وذكر إثره محاولة أخرى لشاعر دمشقى هو بديع حقى وهو « من الرمزيين الذين يحفلون بالموسيقى والرمز » ليختم هذا القسم بالتعرض للويس عوض و « بلوتولاند » وهى المجموعة التى نشرها سنة ١٩٤٧ ، وأثارت ما أثارت من الجدل بشأن قضية الريادة من جهة ، وبشأن خصائصها الشعرية التى سيكون لها بعيد الأثر فى شعراء حركة الشعر الحر من بعده من جهة ثانية وهى أسباب كافية لدفع المؤلف للوقوف عندها والعمل على استجلاء مميزاتها .

وينتقل المؤلف فى الباب الخامس إلى تناول « الشعر الحر فى العراق » (ص ص ١٧٩ - ٢٢٠) فيتحدث عن « بدر شاكر السياب » و « نازك الملائكة » و « بلند الحيدرى » ثم يتعرض بالحديث للأوزان « المنطلقة الأخرى » ليختم الباب ببسطة عن « الموشحات والبند وظاهرة الشعر الحر » .

لئن تعرض المؤلف فى سياق حديثه السابق لذكر السياب أكثر من مرة ، فإنه ارتأى أن يفرد له قسماً خاصاً من هذا الباب الذى وطد العزم فيه على التعريف بدور الجماعة العراقية فى حركة الشعر الحر ، وهو دور لا يمكن إنكاره ولا تجاهله ، خاصة أنه قد شاع بين الخاص والعام أن تلك الحركة لم تستو استواءً حقاً إلا مع « المدرسة العراقية » ، ولذلك انطلق المؤلف يتحدث عن السياب فى خضم « معركة الريادة » ثم يعرج على نازك الملائكة وقصيدتها « الكوليرا » ويقارن الملائكة بالسياب ويتعرض « للخصومة » المعروفة بينهما بشأن أسبقية كل منهما على الآخر فى الاهتداء إلى صيغة الشعر الحر ، ويقضى للسياب على نازك الملائكة . أما ثالث العراقيين فبلند الحيدرى الذى نشر مجموعة « المدينة الميتة وقصائد أخرى » سنة ١٩٤٧ ، وهى من « الأشكال والتجارب الأولى فى الحركة الشعرية » التى نحن بصددها ، ويذكر المؤلف نص ثلاث قصائد من هذه المجموعة ، ثم يعلق على الجانب العروضى منها ، هدفه من ذلك الوقوف على خصائص شعر الحيدرى التقنية فى هذه التجربة .

أما قسم « الأوزان المنطلقة الأخرى » من هذا الباب الخامس ، فقد عمل المؤلف فيه على ضبط مختلف الأوزان المستعملة فى الشعر الحر ، كما بين من خلال بعض النماذج أن الغالب على الاستعمال هو « منطلقات » البحور البسيطة ولعله يعنى بالمنطلقات : التفعيلات ، وإن لم تخل بعض التجارب لدى السياب وغيره من منطلقات البحور المركبة .

وينهى المؤلف هذا الباب بحديث عن « الموشحات والبند وظاهرة الشعر الحر » وهو قسم تبدو الغاية منه بيان تفرد ظاهرة الشعر الحر وانفصالها عن الحركات « التجديدية » التى طوّرت القصيدة العربية من الداخل وغيرت عمودها وموسيقاها .

وقد عقد المؤلف الباب السادس والأخير من الكتاب لتناول « الحركة التموزية » وهى طور مهم من أطوار حركة الشعر الحرّ ، طور استقطب عدداً هاماً من مشاهير شعر « الحداثة » فخصص القسم الأول من هذا البـاب للحديث عن «الأسطورة فى الشعر العربى قبل التموزيين » ، فبين أن أحمد شوقى قد استخدم صورة « إيزيس » فى قصيدته « كبار حوادث النيل » التى ألقاها فى مؤتمر الاستشراق الدولى فى جنيف عام ١٨٩٧ » (ص ٢٢٤) فمهد الطريق لغيره من الشعراء فى استخدام التاريخ والأسطورة (ص ٢٢٦) ويذكر المؤلف بعد ذلك أن جبران والريحانى أيضاً قد استخدما الأسطورة واستفادا منها ، ولكن استخدام الأسطورة ظل مع ذلك استخداما سطحياً ، أقرب إلى الوصف والاشـارة منه إلى بيـان « الجدليـة » التى بين الإنسان والأسطورة وبيان « قيمة الرمز فى ترجمة معاناة الإنسان وخبرته فى قضايا الحياة والموت وفى صراعات الخير والشر فى صداماته اليومية والدائمة وقضايا المصير التى نعانيها مجتمعاً وأفراداً » (ص ٢٣١) .

وهذا ما ستعمل الحركة التموزية على تحقيقه وقد مرت هذا الحركة عند المؤلف بمرحلتين : استخدمت فى أولاهما الأسطورة بدافع الاعتزاز القومى بتراث المنطقة ، واستخدمت فى ثانيتهما على غرار الشاعر ت . س . اليوت فى بعض قصائده .

ويخصص المؤلف جزءاً مهماً من هذا الباب (ص ص ٢٤٢ - ٢٨٨) للحديث مرة أخرى عن السياب ، وخليل حاوى ، فى إطار من الموازنة والمؤثرات ثم يختم هذا القسم بالحديث عن انتحار خليل حاوى فى لهجة لا تخلو من تبرير ولا تخلو من إعجاب جعلاً أسلوب القسم الذى عنوانه : « الموت وتوازن الرؤيا » قسماً إلى التأبين أقرب منه إلى التحليل والنقد .

ويختم المؤلف كتابه بالباب السابع الذى مداره على استخلاص بعض الخصائص العامة من جهة ، وعلى السعى إلى تبين الصلة بين الايقاع الجديد فى الشعر العربى المعاصر والاتجاهات الحديثة التى سلكها هذا الشعر .

فأما الخصائص العامة فقد أجمل الحديث عنها فى ست نقاط تعرض فيها إلى سمة الابتكار فى الأوزان التى صيغت فيها تجربة الشعر الحر عن غير وعى من الشعراء حيناً وعن وعى أحياناً فحقق تناغماً وانسجاماً أضحى سمة أساسية من سمات القصيدة العربية الحديثة التى استفادت دونما شك من الحركات السابقة وطورتها .

وأما القسم الثانى من الخاتمة فقد عمل فيه المؤلف على إبراز الصلة المتينة بين الإيقاع الجديد والاتجاهات الحديثة فى الشعر العربى المعاصر ، وقد أضحى الشاعر فى « الاتجاه الواقعى (. . .) يستوحى حساسيته الشعرية من الخبرات الاجتماعية والقومية ويمارس وظيفة الشعر فى التحولات النفسية التى تمهد (كذا) للتغيير الاقتصادى والاجتماعى والتطورات السياسية » (ص ٢٩٩) وقد اعتبر المؤلف هذا الاتجاه الواقعى والاتجاه التموزى أهم الاتجاهات الحديثة وهما اتجاهان قد نهلا من الأسطورة ووظفاها متأثرين بالغرب تأثراً يبين « أن انفتاح الحركة الشعرية الحديثة على تجارب الشعر الإنسانى وإنجازاته فى العالم إن شرقاً وإن غرباً هى سمة من سماتها الخارجية ، أما معناها الأساسى فيتجلى فى (. .) الحرص عند أجيال من الشعراء (. . .) للتعبير (كذا) عن الإنسان الجديد فى هذا الجزء من العالم وأبعاد الحياة الجديدة » (ص ٣٠٥) .

تلك إذن مادة الكتاب إجمالاً ، وهى مادة تستجيب ، لما يقصد عادة من « المداخل » إذ هى مؤلفات يسعى المؤلفون من خلالها إلى الأخذ بيد الريض

الحركة الشعرية المهجرية ، أمر العصبة الأندلسية التى أسست سنة ١٩٣٤ فعلاً فى البرازيل وأمر الرابطة الذى كان على النحو الذى ذكرنا ، وشتان ما بين الرابطة والعصبة منهجاً ومساراً وأهدافاً .

وإذا ما تجاوزنا هذه القضية أخذتنا الحيرة واستبد بنا الوجوم : ذلك أن المؤلف فى هذا الباب الأول من الكتاب ، وهو باب عقده لتناول « التقليد والتجديد » وتعرض فيه للحركة الاتباعية الحديثة ولحركة الديوان ولحركة أبولو والحركة الرمزية ، لم ير موجباً للتعرض إلى جماعة الرابطة القلمية بأكثر من تلك الجملة التى ذكرنا ، ولا إلى دور هذه الجماعة ، وهو دور لا ينكر ، فى تطوير الشعر العربى فى أشكاله ومضامينه ، ولا إلى دورها فى إرساء رؤية نقدية جديدة متماسكة متكاملة ، سعت الجماعة إلى بلورتها ، يقودها فى ذلك جبران بطفراته ونعيمة بما عرف عنه من رصانة ومن قدرة على التأليف ، وهى الرؤية التى بدت فى كتاب الغربال الآنف الذكر ، فتوصلت بذلك إلى تحقيق ما لم تحققه جماعة أبولو التى كانت « تجمعاً شعرياً» يؤمه شعراء مختلفو المشارب (وإن جمعت بينهم منازع رومانسية) دون أن يكون لها سند نظرى واضح المعالم ، وكل ذلك من الأسباب التى تحملنا حملاً على تأكيد دور « الرابطة القلمية » التى يمكن اعتبارها بحق أول مدرسة شعرية فى تاريخ الشعر العربى الحديث لما بين جانب التنظير لديها وجانب النقد والإبداع من تجانس لا يخفى ، وإن لم يكن بنفس الدرجة عند مختلف أعضائها .

ولابد فى هذا السياق أن ننصف المؤلف : فلقد جاء عنوان الباب الثالث من الكتاب « بوادر التجديد عند جبران والريحانى والشعر المهجرى وتطوره » ولكنه وقف هذا الباب على ميل جبران إلى كسر ما بين الأنواع الأدبية من حواجز وسعيه إلى كتابة الشعر المنثور ، وقد استشهد فى ذلك ببعض نصوص من « العواصف » (١٩١٩) كما وقفه أيضاً على محاولات الريحانى كتابة الشعر المنثور فى مجموعة « هتاف الأودية » التى بدأ ينشر نصوصها الأولى فى مجلة « الهلال » سنة ١٩٠٥ ، فكان هذا الباب فى اعتقادنا دون ما يرجوه القارىء من مدخل إلى الشعر العربى الحديث خاصة أن المؤلف قد حاد عن العنوان الأول إلى

عناوين فرعية منها : جبران والريحانى ومؤثرات أخرى ، وأخذه ذلك إلى حديث عن وليم بليك ورالف أمرسون ، وقد طال ذلك الحديث حتى غدا جبران صورة باهتة من ذينك الشاعرين ، وأنسى المؤلف تناول ما وعد به من حديث عن « الشعر المهجرى » إذ ساقه حديثه عن « هتاف الأودية » ـ والحديث ذو شجون ـ إلى ذكر بعض من تأثروا بالريحانى فى كتابة القصيدة المنثورة ، فى سلسلة من الأحكام التى تدعو القارىء أن يتخطيى حقبات من تاريخ الشعر العربى الحديث وأعلاماً لا يجوز إنكار دورهم فى تطويره وتجديده ، فإذا بالقراىء يخيب توقعه مرة أخرى ولا يجد من الحديث وأعلاماً لا يجوز إنكار دورهم فى تطويره وتجديده ، فإذا بالقارىء يخيب توقعه مرة أخرى ولا يجد من الحديث عن جماعة المهجر إلا إشارات متداخلة موجزة فى القسم الثانى من الباب الثانى (أغراض وإتجاهات جديدة) ، وقد خلط فيه المؤلف ـ مرة أخرى ـ بين جماعة الرابطة القلمية وجماعة العصبة الأندلسية فاستشهد بشعر فوزى المعلوف (من العصبة) وحكم قائلاً « وباستثناء جبران خليل جبران وأمين الريحانى لم يخرج شعراء المهجر من الاتجاه المحافظ على عمود القصيدة وتطويرها من خلال العمود» وهو حكم يدعو إلى نظر ، لأن نصوصاً شعرية كثيرة لدى جماعة الرابطة تخرج عن هذا الحكم ، وبعضها لميخائيل نعيمة (مثل : قصائد الجزء الثانى من « همس الجفون ») وبعضها لنسيب عريضة مثل : النهاية ، النعامة ، « على طريق إرم » وبعضها الآخر لرشيد أيوب (مثل : الشاعر ، وادى الجماجم ، الدرويش) تمثيلاً لا حصراً .

ـ يذهب المؤلف ، عند الحديث عن البحور الستة عشر « الى أن » نظام العروض العربى يحتوى على ثمانية (كذا) تفعيلات أساسية تتشكل منها البحور العربية » (ص ٨٧) وإذا لم نكن نخالفه القول هنا ـ وأنّى لنا ذلك ـ فإن ما تبع هذه الجملة يجعل القارىء فى حيص بيص ، وقد جاء فيه : « سواء أجاءت هذه التفعيلات فى صيغ مركبة كـ (مستفعل أو فاعلن) أو (كذا) بسيطة كـ (فعلن فعولن) فإنها ترمز إلى الموسيقى الموقعة لنظام العروض فى الشعر العربى كله « ولعل المؤلف يقصد إلى الحديث عن البحور الصافية التى تتألف من تفعيلة واحدة

تتكرر مثل بحر الكامل أو الرجز أو الرمل والبحور الممزوجة وهى المؤلفة من تفعيلتين تترددان على نسق ما مثل بحر الطويل أو البسيط أو المنسرح ثم إن هذه التعفيلات تساعد على ضبط مقاطع الشعر من الوجهة الصوتية كما تساعد على ضبط إطار موسيقى أكثر مما « ترمز إلى الموسيقى الموقعة » .

ثم يذكر المؤلف إثر ذلك التفعيلات الثمانى التى أعلن عنها ، فإذا هى عنده :

فعلن	مستفعلن
فاعلن	متقاعلن
فاعلاتن	مفاعيلن
فعولن	مفاعلتن

وكأنى به قد التبس عليه أمر « فعلن » و « فاعلن » ، وهما تفعيلة واحدة وإن نتج عنهما المتدارك والخبب ، ولو بقينا عند حد ما ذكره من تفعيلات لخرج المنسرح مثلاً ـ لقيامه على مفعولات ـ عن حد العروض ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، إذ كيف يمكن لنا أن نواصل النظر فى العروض العربى ـ ونحن على أبواب القرن الحادى والعشرين ـ باعتماد مصطلحات « الساكن » و « المتحرك » أو « الحرف الصائت » و « الحرف الصامت » وغيرها من المصطلحات التى استعملها أسلافنا قبل أن يبلغ العلم بالأصوات ما بلغه اليوم .

ـ يستعرض المؤلف التفعيلات الثمانى التى ذكرها من قبل إجمالاً مبيناً أهم ما يراه من خصائصها ، ومن انعكاس تلك الخصائص على بعض البحور ، فيورد أحكاماً تدعو إلى التوقف عندها من مثل قوله : « . . . يمكن القول إن فنى الرقص والغناء ساهما فى تطوير أكثر البحور العربية » أو قوله عن الكامل إنه «يلائم الحماسة والحرب ووقع المعارك وعليه نظمت معلقة عنترة » (ص ٩٠) ومثل هذه الأحكام كثير فى هذا القسم « التقنى » الذى نراه قد قصر عن المطلوب ، لا من حيث ما فيه من معلومات فحسب ، بل من حيث دقة تلك المعلومات وصحتها ، إذ ما معنى قوله : « وهكذا فالبحور الستة عشر التى حاولنا أن نصفها ونحللها (وعلم الله أنه ما وصف ستة عشر بحراً) تقع فى ثلاثة

أقسام رئيسية : أ ـ البحور البسيطة ، ب ـ البحور نصف المركبة ج ـ البحور المركبة » (ص ٩١) ؟ لأن ما هو مشهور معروف عند القاصى والدانى أن البحور على ضربين : صافية وممزوجة ، وإن شئنا سايرناه فقلنا : بسيطة ومركبة ، رغم ما يثيره مصطلح « بحر بسيط » من التباس ببحر البسيط ، ومما يدعم ما ذهبنا إليه أن المؤلف لم يعرض بالحديث إلا للبحور البسيطة والبحور المركبة ، ولسنا ندرى ما كان مصير النوع الثالث ، وأعنى البحور نصف المركبة ، فيما كتب .

ـ ألح المؤلف فى الباب الرابع على قضية « ريادة الشعر الحر » وأكد أكثر من مرة على أن الشاعر « على أحمد باكثير » الحضرمى هو الأحق بها وعقد لذلك فقرتين منفصلتين بعنوانين مختلفين (انظر ص ١٤٨ ثم ص ١٥٩ من الكتاب) ، ولكن القارىء يجد بنفسه حرجاً كبيراً ، إذ ما السبيل إلى التوفيق بين قول الكاتب (ص ص ١٤١ ـ ١٤٢) (إن الشعر الحر) « لم يكن إنجازاً فردياً ، كما يذهب إليه كثير من رواة هذه الحركة والمشتركين بها (كذا) ومشايعيهم من رواد الشعر والنقد ، لم يكن عملاً فردياً بقدر ما كان حاجة كيانية استشعرتها الأجيال العربية الشعرية على اختلاف المنشأ » من جهة وتأكيده من جهة ثانية (ص ١٤٨) : « إذن فريادة النظام الجديد ، فى بنيته الإيقاعية المولدة لحركة الشعر الحر لم تكن لشعراء العراق أو مصر أو الشام بل لشاعر من حضرموت » (هو على أحمد باكثير) .

يثير الحديث السابق ملاحظتين : فالأولى تتصل بجدوى طرق هذا الموضوع أساساً ، لأن قصر ريادة تيار أدبى على واحد مما لا يقبله العقل ولا يقره تاريخ الأدب ، فهل من المعقول أن ينشأ مذهب فى الكتابة بفعل أديب أو شاعر فرد مهما بلغ من العبقرية ومهما أوتى من الحكمة ، ولكن يبدو أن المؤلف انساق فيما درج عليه بعض الدارسين فأدلى بدلوه فى مسألة من كان أول من نظم على هذا النحو الجديد ، وهو فيما نقدر كلام لقى رواجاً عظيماً زمن المعارك التى خاضها بعض الشعراء بما ركب فيهم من النرجسية وقد سعى كل واحد منهم إلى أن يدعى الفوز بقصب السبق فى ذلك المجال ، أما مواصلة مثل هذا بعد

ما يناهز الأربعة عقود من ذلك التاريخ ، فمن باب صرف الجهد فيما أوضحه تاريخ الأدب ، وفى هذا الإطار تندرج ملاحظتنا الثانية : فقد رتب المؤلف هذا الباب الرابع ترتيباً بدا لنا معكوساً : بدأ بعلى أحمد باكثير ، ثم تحدث عن بعض سابقيه ممن نجد فى شعرهم إرهاصاً بما توصل إليه باكثير ، فذكر عبدالقادر المازنى ومحمود حسن اسماعيل وبديع حقى ولويس عوض ، وكأنه أراد ـ من خلال الترتيب ـ إبراز باكثير بتقديمه ليخلص بعد ذلك إلى بعض من مهدوا أمامه الطريق ، والحق أننا لم ندرك السبب الذى أدى بالمؤلف إلى ذكر هؤلاء والاقتصار عليهم ، لأن فى ذلك، اقصاء لعدد من الشعراء الذين قضوا جزءاً غير يسير من حياتهم يدعون إلى تجديد الشعر العربى وتطويره حتى يكون موافقاً لروح العصر ، ويرقى إلى مرتبة « الشعر الإنسانى الخالد » ويسعون إلى انجاز ما كانوا يدعون إليه أمثال عبدالرحمان شكرى ومحمد فريد أبوحديد (وقد كتب سنة ١٩١٨ مسرحية : مقتل سيدنا عثمان) وأحمد زكى أبى شادى (انظر الشفق الباكى ١٩٢٦ ـ ١٩٢٧) وخليل شيبوب وتأثره بالشعر الفرنسى (وخاصة منه : Le vers libre) ودعوته إلى الشعر المطلق (١٩٣٢) وإلياس أبى شبكة ونقولا فياض وما اضطلع به من ترجمة للشعر الرمزى الفرنسى ومن تنظير للشعر الحر ومن كتابة فيه ، ومصطفى عبداللطيف السحرتى الذى استعمل مثل أبى شادى ، مصطلح الشعر الحر وجورج غنام وغيرهم مما لا نذكره إيجازاً . ثم إن للقضية وجهاً آخر أيضاً : إن الخوض فى « حقيقة الريادة » يدفع الحديث إلى مسالك ذات طابع جدالى أو دفاعى ، وأنى لنا وقتها أن نلتفت إلى إنجاز من ندافع عنه والخطوات التي قطعها واضافاته النوعية ، ولذلك لم نجد المؤلف يلح على أن أهم إنجاز حققه على أحمد باكثير يتمثل فى انتقاله من اعتبار البيت (أو السطر الشعرى) الوحدة القائمة بذاتها (من الجانبين النحوى التركيبى والدلالى) إلى اعتبار « الجملة الشعرية » الوحدة الأساسية التى يدور عليها عمل الشعر إنشاء وتقبلاً ، إلى جانب إقرار اختلاف القافية (وهو أمر قد تحقق مع سابقيه فى الشعر المرسل) ، أضف إلى ذلك الحرص على إستخدام التفعيلة نفسها واعتبارها الوحدة الدنيا فى الغالب دون الاهتمام بعدد التفعيلات

فى السطر الشعرى الواحد ، وهى أمور جعلت تجربته قريبة من Le vers irregulier المعروف فى الشعر الفرنسي وإن كان منطلق باكثير نمط الشعر المرسل المنطلق (Blank running verse) المعروف فى الشعر الانجليزى وتحملنا هذه الملاحظة إلى لفت النظر إلى أن الشعر الحر الذى اكتمل مع تجربة السياب واضرابه أقرب إلى نمط الشعر الفرنسى Le vers irregulier منه إلى نمط Le vers libre الفرنسى أو نمط Le vers libere أو إلى نمط Free Verse الانجليزى .

ـ إن حديث المؤلف عن الشعر الحر فى العراق ، وقد تعرض فيه لبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدرى ، يثير أيضاً لدى القارىء أسئلة تتصل بالبحث عن الأسباب المؤدية إلى انتقاد نازك الملائكة انتقاداً يصل حد التحامل أحياناً وإن عمل المؤلف على تلطيفه فى بعض المواضع من حديثه ، وكأنى به يردد صدى تلك المعارك النقدية الشهيرة بين الشاعرة العراقية وجماعة مجلة شعر ـ والمؤلف قد كان واحداً منهم زمنها ـ وهى معارك لم يكن اختلاف النظر فى الشعر قائدها دوماً . ولكن اللافت للنظر حقاً هو سكوت المؤلف ، فى هذا القسم ، عن ذكر البياتى ، والحال أنه كان ثالث اثنين فى دار المعلمين العليا ببغداد (السياب والملائكة) ، كما أن ما كان بينه وبين النسياب من منافسة أشهر من أن نعرف به ، ثم إن دوره فى بلورة تقنيات الشعر الحر فى الأشكال والمضامين وتنظيره (تجربتى الشعرية) أمور لا تجيز لدارس الشعر الحر فى العراق مهما تكن منطلقاته المنهجية والفكرية أو مواقفه من هذا الشاعر أو ذاك أن يستغنى عن ذكر عبدالوهاب البياتى ، ثم إننا لا نبالغ إن قلنا إن الكتاب كان يغنم من ذكر هذا الشاعر والتعرض له بالحديث أكثر مما غنم من ذكر بلند الحيدرى ، وخاصة قد جاء فيه (ص ٣٠٠) « سكت بلند الحيدرى ولم يعطنا ما يتجاوز « المدينة الميتة وقصائد أخرى » (١٩٤٧) فى مجموعاته المتأخرة » وقد عاد المؤلف فى هذا الباب إلى المسائل التقنية ، فظهرت من خلال حديثه إشارات بين التنظير لما ينبغى أن تكون عليه الصياغة والمنزع التعليمي الذي يرشد المبتدىء إلى مسالك النظم على أساس من الشعر الحر ، غير أنها إشارات غير بعيدة عن « القواعد » التى هملت نازك الملائكة على ضبطها فى « قضايا الشعر المعاصر » ، وهى قواعد

لم يكن لها من أثر يذكر لدى الشعراء ونكتفى مما قاله المؤلف ـ بهذه الإشارة « لا يعقل أن يأتى الشاعر بست تفعيلات فى الشطر الأول (كذا) وتفعيلة فى الشطر الذى يليه ، بل عليه أن يحافظ على نسبة يتقبلها الذوق فى توزيع موسيقاه الشعرية » ، وهو قول يفنده ، بعض ما جاء فى قصيدة « أحبينى » (للسياب) مثلاً ، وهو من هو ريادة وفحولة وشاعرية :

آه هاتي الحب روّيني .
به نامى على صدرى ، أنيميني
على نهديك
أواها من الحرق التى رضعت فؤادى ثمة افترست شرايينى
أحبينى[٤]

ولم يكتف المؤلف بذلك ، بل أدرج فى هذا الباب قسماً آخر تناول فيه : « الأوزان الأخرى » (وللمؤلف ولع ، فيما يبدو ، بهذه التسمية عوضاً عن التسمية الشائعة التى استعملها هو نفسه وأعنى : الشعر الحر) وكأننا به يسعى إلى رصد مختلف الأوزان التى يمكن أن ينظم عليهما الشعر الحر ، فذهب إلى امكانية استعمال منطلق بحر المديد ، وهو يعنى تفعيلة المديد ، ولسنا ندرى أيقصد فاعلاتن ـ وينبغى أن يقول عندئذ الرمل ، أم يعنى فاعلن ، وعليه أن يقول المتدارك لأنه لا يصح الحديث عن « منطلق » بحر ما إذا كان ذلك البحر من الأبحر الممزوجة ثم أيمكننا أن نواصل الحديث عن « بحر » أو حتى عن « منطلق بحر » ونحن نتحدث عن الشعر الحر ، لأن القضية اصطلاحية ، ومصطلح بحر يخفى جمئة من الضوابط والمقاييس والمواصفات التى لا يمكننا الحديث عنها إلا فى سياق البحر بمقتضياته وشروطه وزحافاته وعلله وأنواعه (من تام ومجزوء ومنهوك ومشطور) بينما أساس الشعر الحر التفعيلة .

ـ يستوقف حديث المؤلف عن « الحركة التموزية » القارىء لأمور عدة منها سكوته ـ مرة أخرى ـ عن دور جماعة الرابطية القلمية فى التمهيد لتوظيف الأسطورة واستخدام صورها ورموزها (وخاصة مع رشيد أيوب) والحاحه على جماعة العصبة الأندلسية واختياره نموذج « عبقر » لشفيق المعلوف ، وهو فى

الحقيقة غير بعيد عن استخدام شوقى لأسطورة إيزيس وقد بقى فى حدود الوصف والتعريف دون أن يصل إلى التوظيف وتبين الرموز الأسطورية ودلالاتها ، ومنها أنه أشار إشارات سريعة إلى « بعض « التموزيين » من الشعراء ، أمثال أدونيس (على أحمد سعيد) ونذير العظمة (أى المؤلف) ويوسف الخال وخليل حاوى وبدر شاكر السياب ، مقتصراً بعد ذلك على السياب وحاوى دون غيرهما ، ولسنا نعرف السبب الذى دفعه إلى السكوت عن سائر التموزيين ، وكنا نأمل أن يتعرض لهم بالحديث ، خاصة أنه عاشرهم وعايشهم ، وإذا به يسلك مسلك أغلب جماعة « شعر » فى عدم التعرض إلى بعضهم بعضاً إلا تنويهاً فى الأغلب ولعل شهادة المؤلف فى هذا المقام كانت تجلو الكثير من اللبس بل والأوهام أيضاً .

أما عودته إلى السياب بالحديث عن « السمات الرئيسية لشعره » و « تأثير تى . اس . اليوت فيه » فتلفت النظر ، لأن المؤلف يذهب إلى أن السياب « قد تمثل (. . .) واحتوى مضمون الأرض الخراب لا ليوت من حيث أيديولوجيتها فوفق ببراعة بين المضمون الثورى الديناميكى لتجربته وبين تقنية اليوت المعقدة » (ص ٢٤٤) ولا يخفى ما فى هذا من تعارض : إذ كيف يمكن تصور السياب متمثلاً » إيديولوجية اليوت ، والسياب « ثورى » ، ملتزم ينطلق من رؤى فكرية تتعارض ورؤى اليوت الداعى إلى العودة إلى روح الكنيسة الكاثلوليكية وتعاليمها الأولى ، لأن العالم قد فقد روحه ولا خلاص له إلا باستعادتها عبر الرجوع إلى الدين المسيحى (الكاثوليكى) بينما كان السياب ينطلق من الأسطورة ـ أسطورة تموز ـ وما فيها من موت وانبعاث ، ليركز على الانبعاث ، وهو حتمى حتمية تعاقب النهار والليل أو تعاقب الفصول ليستمد من ذلك صورة تتصل « بالتفاؤل الثورى » وبالحتمية التاريخية التى تفضى إلى القول بأن انبعاث الإنسان (العراقى ، ثم العربى ثم الإنسان مطلقاً) آت لا ريب فيه ، وهو ما يجعلنا نختلف مع المؤلف فى اعتباره السياب « يربط نفسه بالقوى الإنسانية فى صراعها الأخلاقى ، صراع الخير ضد الشر » (ص ٢٥٢) لأن الخير والشر ، عند السياب لا وجود لهما إلا فيما يتجسدان فيه من معطيات مادية ملموسة ، فهما يتجسدان فى « المخبر » ويتجسدان « فى الجراد والغربان

تأكل الحصاد ، ويتجسدان فى « الأطفال » ، رمز العالم المنشود الملىء أملاً وحياة ، وليسا قيمتين مجردتين مثاليتين ، لأن مثل هذا الحديث لا يتناسب ومنطلقات السياب الفكرية ، وما من شك فى أن النظر فى شعر السياب دون اعتبار المبادىء العامة التى كانت تقود أغلب شعره ـ بل وسلوكه فى بعض فترات حياته ـ يقصر دون استخلاص سمات هذا الشعر الأساسية .

وأما حديث المؤلف عن خليل حاوى وقد خصص له ما يناهز خمساً وثلاثين صفحة ـ بينما خص السياب بما يقل عن العشر صفحات ـ فيستوقف القارىء ما جاء فيه من أحكام لعلها لا تخلو من ابتسار ، إذ ركز الكاتب على « البحار والدرويش » فقال إنها « قصيدة وصفية لا رؤية نصف التجربة الفكرية شعراً » (ص ٢٥٩) بينما ذكر الشاعر أن تلك القصيدة جزء من خمسة عشر جزءاً (سماها خليل حاوى : أناشيد) من مجموعة « نهر الرماد » ، ومن ثم فإنها المنطلق والبداية ، منطلق الشاعر فى تصوير الموت الذى يلف العالم (والعالم العربى بوجه خاص) وهو موت تزداد وطأته فى : « جحيم بارد » و« فى جوف الحوت » وفى « السجين » و « سدوم » ليكون التحول والانفراج والأمل فى الانبعاث بداية من « بعد الجليد » إلى أن نصل إلى : « الجسر » .

وبهذا يمكننا تبين رؤية الشاعر « التموزية » وبهذا يمكننا أن نتبين ما فى كلام المؤلف من مبالغة حين يذهب إلى (أن الأمل الذى نشهده فى قصيدة « بعد الجليد » و « الجسر » ومثيلاتها) كالسندباد فى رحلته الثامنة كان أملاً خارجياً مؤقتاً لم يعمر وظل الشاعر يحيا فى مدينة سدوم يخرج منها ويعود إليها (ص ٢٦٢) إذ أن الجزء الأول يخرج خليل حاوى عن دائرة التموزيين ، لأن هذا التردد بين الأمل واليأس والرجاء والخوف والميلاد والموت والضياء والظلام خصيصة أساسية فى الرؤية التموزية التى تصل دوماً إلى تغليب الإيجاب على السلب ، وفى ذلك تفسير لبداية « نهر الرماد » بالبحار والدرويش ، وتفسير لانتهاء تلك المجموعة بالجسر ، وهو « نشيد » الأمل المتجدد ونشيد الإيمان بالأجيال القادرة على بعث الحضارة العربية التى كساها « الجليد » ولو لم يكن الشاعر متردداً بين الدخول إلى سدوم والخروج منها ، لخرج عن حد التموزيين

أيضاً ولكان شاعراً مثالياً غير بعيد عن الرومانسيين فى توقهم إلى عالم مثالى بديل دون اعتبار ظروف الواقع وملابساته ، ثم ألم تسبق « بعد الجليد » مقدمة نثرية نقتطف منها قوله : « فى القصيدة التى تعبر عن معاناة الموت والبعث من حيث هى أزمة ذات وحضارة وظاهرة كونية يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف » ؟(٥) .

ولكننا نستشعر من خلال كلام المؤلف أنه ذهب إلى ما ذهب إليه فيما يخص بقاء خليل حاوى بعيداً عن الأمل الحق فى الانبعاث وما تراءى له من بقائه فى مدينة سدوم ، وغلبة الموت عليه ، بسبب من انتحار الشاعر ، وقد عمل على بيان أن الموت من ثوابت حياته وأنه كثيراً ما ترددت فى نفسه فكرة الانتحار وحاوله مرات لما أصيب به من خيبة أمل جعلت حياته بالموت أشبه حتى وضع لها حداً فحقق من خلال ذلك « توازن الرؤيا » ، ولكن ، أليس فى الإلحاح على ما فى الشعر من نزعة « وثائقية » ما يسيىء إلى الشعر من جهة ، وما يبعث على إعادة النظر فى كل ما قاله بشأن انتماء الشاعر إلى « الحركة التموزية » وما ينجر عن ذلك من نتائج من جهة ثانية ؟

ونضيف إلى ما سبق ملاحظة أخرى تتعلق بالسبب الكامن وراء اقتصار المؤلف على «الحركة التموزية» (بما له وما عليه عند الحديث عنها) دون غيرها من الحركات أو «التيارات» ، خاصة انه يقرّ «ص ٢٩٩» وجود اتجاهين باقيين «فى الساحة» (كذا) هما الواقعى والتموزى ، إلى جانب ثالث ينفى أهميته وهو الاتجاه الذاتى ، ألم يكن من المفيد لقارىء هذا الكتاب الذى أراده مؤلفه رصداً لأهم الحركات والتيارات الشعرية الحديثة فى الشعر العربى ، أن يكون على بعض الاطلاع على خصائص شعر نزار قبانى مثلا (مهما تكن مواقفنا الفكرية من ذلك الشعر) أو جماعة مجلة «شعر» أو شعر الجيل الذى تلا جيل الرواد (سعدى يوسف ، أمل دنقل . . .) ؟

والحقّ أن هذه الملاحظة تقودنا إلى صنف ثان من الملاحظات والخواطر التى اثارها فينا هذا الكتاب ، وهى ملاحظات تتصل بالمنهج الذى سلكه المؤلف فيه :

ـ يثير تبويب الكتاب سؤالا كبيرا يتعلق بمنهج المؤلف فى ضمّ بعض أبواب الكتاب إلى بعض ، وفى مكوّنات كل باب على حدة ، فإذا نظرنا فى الباب الأول مثلا ، وجدناه يتناول «حركة الاتباع الحديثة ، البارودى وشوقى وحافظ» ، ولكنه يعود فى قسم آخر من هذا الباب ، بعد الحديث عن مطران وجماعة الديوان إلى الحديث عن «الاتباعية الحديثة لشعراء العراق» ، ولعله كان من الأفضل ضمّ الحديث عن حركة البعث الشعرى فى مصر والعراق بعضه إلى بعض تجنبا للتكرار الذى يلحظه القارىء فى الأحكام (انظر على سبيل المثال حكمه على شوقى بأنه يصب للقارىء الزيت الجديد فى الآوانى المألوفة إن لم نقل القديمة ص ٢٨ ، وحكمه على جماعة الاتباع الحديث بالعراق وقد جاء فيه : «كان ما فعله هؤلاء الشعراء أن وضعوا الزيت الجديد فى الإناء القديم» «ص ٥٤») ثم إن هذا الفصل بين الاحيائيين فى مصر والاحيائيين فى العراق جرّ الحديث إلى تكرار عند مقارنة شعراء العراق بشعراء مصر ، والحال أن أصول الحركة واحدة ومميزاتها متقاربة وإن كان الزهاوى ذهب فى التجديد الشكلى إلى أبعد مما ذهب إليه شوقى وحافظ ، من خلال محاولاته فى النظم على أساس الشعر المرسل .

وما دمنا بصدد تناول قضية التبويب وما نتج عنها من تكرار وعود فى الكلام على بدء لابد من الاشارة إلى حديث المؤلف عن السياب ، وهو ممّن لا يمكن السكوت عنه من الشعراء حين تناول «الحركة الحديثة» فى الشعر العربى ، غير انك واجد عنه إشارات عند التعرض لقضية الريادة وقسما خاصا به فى الباب الخامس عن «الشعر الحر فى العراق» (بدر شارك السياب وأصول حركة الشعر الحر) وقسما آخر فى الباب السادس الخاص بالحركة التموزية ، بعنوان : «السمات الرئيسية لشعر السياب» ثم آخر فى نفس الباب : تأثير تى . اس . اليوت فى السياب» .

ولعلّ هذه الملاحظات تقودنا إلى تساؤل يمكن أن نجد فيه تبريرا لهذه الظاهرة التى ذكرنا نموذجين منها ، وهذا التساؤل يتعلق بطبيعة هذا الكتاب وهيكله أصلا : أهو مجموعة مقالات ضم بعضها إلى بعض فخرجت بين دفتى كتاب أم

هو مؤلف وضع فى أساسه ليكون بحثا متكاملا يقصد منه التعريف بأهم أطوار الشعر العربى الحديث ؟ إن الاجابة عن هذا السؤال جلاء للقضية .

ويقودنا المنهج الذى اتبعه المؤلف أيضا إلى التساؤل عن الأسباب التى أدت به إلى التركيز على بعض الحركات دون بعض وإرسال القول فيها أو على بعض الأعلام دون بعض والالحاح على ما حققوه من انجازات ، ولم يكن ذلك إلا على حساب حركات أخرى وأعلام آخرين نرى أن إهمالهم أو السكوت عنهم أو التقليص من شأنهم يضرّ بالبحث العلمى ولعله يوصلنا إلى تحريف الواقع الأدبى من خلال السير بتاريخ الآداب فى مسلك دون آخر ، ونذكر هنا ـ تمثيلا لا حصرا ـ ما لمسناه من تركيز على علي أحمد باكثير ومن تضخيم لدوره الريادي فى الشعر الحرّ ، ومن مرّ سريع بدور جماعة الرابطة القلمية ، أو من إبراز لدور بلند الحيدرى وسكوت شبه كامل عن دور عبدالوهاب البياتى .

ـ لم ندرك ـ ويعلم الله أننا سعينا إلى ذلك سعياً ـ وجه إدراج الباب الثانى ، أى : المظهر التقنى وتطوّره ـ فى هذا الكتاب الذى أراده المؤلف من كتب تاريخ الأدب ، فهذا الباب تقنى بحت فيه حديث عن البحور الستة عشر وعن التفعيلات وعددها الخ ، وكأن المؤلف قد شعر بأن ذلك مما لا يدخل بحال في باب تاريخ الأدب فخصص قسما منه لتناول «أغراض واتجاهات جديدة» فزاد الأمر تلجلجاً : فإذا كان هذا القسم من تاريخ الأدب ، فلا صلة له بالقسم الأول من الباب الثانى ، وإذا لم يكن كذلك خرج القسم الأول عن تاريخ الأدب ، أضف إلى ذلك ما في العنوان من مشكل ـ بالمعنى الأوّل للكلمة ـ ونعني ما فيه من اضطراب ناشىء عن صلة «الأغراض» بالاتجاهات ، وهذه قضية على صلة بأمر المصطلحات ، ووضوحها ، ولن نخوض فيها فى هذا الحيّز الضيق ، فلنشاط القارىء غاية .

ـ إنه من بين المبادىء الأساسية التى يقوم عليها تاريخ الأدب ـ فيما نرى ـ مبدأ السعى إلى تفسير ظهور التيارات الأدبية وتعليله وصلة كل تيار بسابقه أو بما هو مزامن له ، ويستوجب هذا اتباع منهج تأليفى لا يكتفى بوصف الظاهرة أو بتحليل بعض مكوّناتها بل لابد أن يتجاوز ذلك إلى بيان أسباب نشأتها أو تطوّرها ، ولكننا لم نلمس فى هذا الكتاب حرصا على ذلك ، وإذا شئنا التمثيل

على هذا ذكرنا القسم الذى خصصه لنشوء الرمزية (ص ص ٦٨ ـ ٧٤) وكنا نتوقع حديثا عن «نشوئها» فإذا هي كائن مستوى الملامح منذ الجملة الأولى من حديث المؤلف عنها : «تجلت المؤثرات المبكرة للمذهب الرمزى فى أديب مظهر» (ص ٦٨) ولو شئنا ذكر جميع الأمثلة لطال بنا الحديث ، ولكننا نشير إلى أن هذه الظاهرة ملازمة لجلّ الحركات التى درسها المؤلف ، ولعلّ ذلك يخرج بنا عن تاريخ الأدب إلى تاريخ الأدب (بتاء مفتوحة وهمزة ساكنة) علاوة على أنه يشكو بعض النقص الذى أشرنا إليه .

ـ إن الناظر في ما يحيط بنص المؤلف من الحواشي والتعليقات والمراجع يلفت نظره أن المؤلف لم ير موجبا لذكر قائمة المراجع التى تهدى الراغب فى التوسع إلى ما به يبلغ منيته ، وإن كان ذلك مما استقر فى مناهج البحث العلمى ، خاصّة إذا تعلق الأمر «بمدخل إلى . . .» فقد يكتفى بعض المبتدئين بالمدخل لا يطلبون مزيدا ، ولكن المدخل لا تكتمل صفته تلك إلا بالانفتاح على مسالك أخرى أو بتوسيع أفق القارىء الطّلعة ، ولكن ما يثير التساؤل حقا هو وقوف المؤلف بالمراجع التى أشار إليها بهوامش صفحات الكتاب عند الستينات ، ولم يتجاوز ذلك إلا مرات قليلة للاحالة على بعض مؤلفاته هو المتأخرة نسبيا (ص ١١٦ أو ص ١٣٩) أو على مقال للأستاذ عبدالله محمد الغذامى (ص ١٦١) بل إننا نقرأ بالصفحة ١١٨ قوله : «هناك بعض الدراسات الجديدة التي ألمت بناحية واحدة من هاتين «ويذكر هذه الدراسات الجديدة» أسفل الصفحة ، فإذا هى تمتد فى الزمن بين ١٩٥٤ و١٩٦٣ ، وكأنها تلغى بذلك تراكم المعرفة على مدى ربع قرن من الزمان ! .

وأما الصنف الثالث من الملاحظات والخواطر التى عنّت لنا ، وهى تتعلق بالجانب التنظيرى فى هذا الكتاب الذى ألفه ، الدكتور نذير العظمة وهو شاعر ، بل شاعر من الرعيل الأول من المدافعين عن «الحداثة الشعرية» ، ومن ثمّ فإن كتابه لم يخل من خطرات نظرية يختلط فيها أحيانا الدفاع بالدعاية ، فتذكرنا بما أشرنا إليه من المعارك النقدية والنظرية التى ازدهرت أثناء الخمسينات ومطلع الستينات ، فجنى منها الشعر ثمراً عاش عليه ردحاً من الزمن ، غير أن تلك الخطرات تجمح المؤلف فيسبقه قلمه إلى كلام لا نشك فى أن المؤلف ـ وهو

أستاذ جامعى - يشاطرنا الرأى فى وجوب مراجعة بعضها ، وإن مراجعة جزئية وسنكتفى هنا أيضا ببعض الأمثلة :

- يقول ص ٢٥ : «كان الشعر ولايزال المرآة التى تنعكس من خلالها (كذا) بحساسيته وحيوية بالغتين مواقف العربىّ وأفكاره وتغيّرهما» ولا يخفى ما فى هذا التأكيد من مزالق ، إذ أنه ينطلق من اعتبار الشعر - كل الشعر - كتلة متجانسة - وهل تراه يكون أبدا ؟ - ويثنّى باعتباره «مرآة تعكس» وقد تجاوزت الدراسات الحديثة نظرية الانعكاس هذه تجاوزا حتى أن بعض الأجناس الأدبية التى كان يظن أن لها هذا الدور كالرواية ، والرواية الواقعية بوجه خاص ، قد غدا الحديث عنها باعتبارها موشورا لا مرآة ، إذ أن الواقعية تصريف للواقع على وجوه مختلفة ، ثم إننا لسنا ندرى أىّ عربى يقصد ، وأى مواقفه وأفكاره يعنى .

- يقول ص ٩٥ : «إن انهيار النظام العروضي القديم فى الأدب العربى حدث تدريجيا وقد صاحب التطور الشعرى التطوّرات الاجتماعية والسياسية لنظم الدولة» فنقف فى حيرة من أمر هذا الربط الآلىّ - أو يكاد - بين تطوّر النظام العروضي - أو انهياره (؟) والتطور الاجتماعى والسياسى إذ قد ينتج عن مثل هذا الربط إمكانية تتبع أطوار المجتمع والدولة فى أطوار العروض (أو الشعر) وهو ما يحمل على إجالة الفكر وإطالة النظر قبل الحسم ثم هو يحمل على التساؤل إن كان ثبات العروض طوال قرون يعنى ثبات المجتمع والدولة أيضا ! .

ترددت فى الكتاب أصداء النظرية الشعرية التى شاعت بين أفراد جماعة «شعر» ، تلميحا حينا وإجمالا (ص ٣٠ وص ٢١٩ مثلا) وتصريحاً حيناً آخر وتفصيلاً (ص ١٩٠ مثلاً) ، وليس ذلك بغريب من الدكتور نذير العظمة ، وهو واحد منهم ، ولكن ذلك لا يمنع القارىء من التساؤل عمّا يجرّ ذلك على هذا الكتاب الذى يمكن إدراجه ضمن كتب «تاريخ الأدب» ، ذلك أن هذا الصنف من المؤلفات لا يمكن أن يقف عند رؤية «أحادية» يقدّمها كما لو كانت الحقيقة التى لا حقيقة سواها ، ولعلّ هذا الكتاب كان يمكنه أن يفتح للقارىء آفاقاً رحبة لو أن المؤلف سعى إلى تشذيبه من هذه الجوانب التنظيرية ، وهى جوانب لا تكتمل دراستها إلا بمقارنة بعضها ببعض ، فى سياق غير سياق تاريخ

- يثير تبويب الكتاب سؤالا كبيرا يتعلق بمنهج المؤلف فى ضمّ بعض أبواب الكتاب إلى بعض ، وفى مكوّنات كل باب على حدة ، فإذا نظرنا فى الباب الأول مثلا ، وجدناه يتناول «حركة الاتباع الحديثة ، البارودى وشوقى وحافظ» ، ولكنه يعود فى قسم آخر من هذا الباب ، بعد الحديث عن مطران وجماعة الديوان إلى الحديث عن «الاتباعية الحديثة لشعراء العراق» ، ولعله كان من الأفضل ضمّ الحديث عن حركة البعث الشعرى فى مصر والعراق بعضه إلى بعض تجنبا للتكرار الذى يلحظه القارىء فى الأحكام (انظر على سبيل المثال حكمه على شوقى بأنه يصب للقارىء الزيت الجديد فى الآوانى المألوفة إن لم نقل القديمة ص ٢٨ ، وحكمه على جماعة الاتباع الحديث بالعراق وقد جاء فيه : «كان ما فعله هؤلاء الشعراء أن وضعوا الزيت الجديد فى الإناء القديم» «ص ٥٤») ثم إن هذا الفصل بين الاحيائيين فى مصر والاحيائيين فى العراق جرّ الحديث إلى تكرار عند مقارنة شعراء العراق بشعراء مصر ، والحال أن أصول الحركة واحدة ومميزاتها متقاربة وإن كان الزهاوى ذهب فى التجديد الشكلى إلى أبعد مما ذهب إليه شوقى وحافظ ، من خلال محاولاته فى النظم على أساس الشعر المرسل .

وما دمنا بصدد تناول قضية التبويب وما نتج عنها من تكرار وعود فى الكلام على بدء لابد من الاشارة إلى حديث المؤلف عن السياب ، وهو ممّن لا يمكن السكوت عنه من الشعراء حين تناول «الحركة الحديثة» فى الشعر العربى ، غير انك واجد عنه إشارات عند التعرض لقضية الريادة وقسما خاصا به فى الباب الخامس عن «الشعر الحر فى العراق» (بدر شارك السياب وأصول حركة الشعر الحر) وقسما آخر فى الباب السادس الخاص بالحركة التموزية ، بعنوان : «السمات الرئيسية لشعر السياب» ثم آخر فى نفس الباب : تأثير تى . اس . اليوت فى السياب» .

ولعلّ هذه الملاحظات تقودنا إلى تساؤل يمكن أن نجد فيه تبريرا لهذه الظاهرة التى ذكرنا نموذجين منها ، وهذا التساؤل يتعلق بطبيعة هذا الكتاب وهيكله أصلا : أهو مجموعة مقالات ضم بعضها إلى بعض فخرجت بين دفتى كتاب أم

هو مؤلف وضع فى أساسه ليكون بحثا متكاملا يقصد منه التعريف بأهم أطوار الشعر العربى الحديث ؟ إن الاجابة عن هذا السؤال جلاء للقضية .

ويقودنا المنهج الذى اتبعه المؤلف أيضا إلى التساؤل عن الأسباب التى أدت به إلى التركيز على بعض الحركات دون بعض وإرسال القول فيها أو على بعض الأعلام دون بعض والالحاح على ما حققوه من انجازات ، ولم يكن ذلك إلا على حساب حركات أخرى وأعلام آخرين نرى أن إهمالهم أو السكوت عنهم أو التقليص من شأنهم يضرّ بالبحث العلمى ولعله يوصلنا إلى تحريف الواقع الأدبى من خلال السير بتاريخ الآداب فى مسلك دون آخر ، ونذكر هنا ـ تمثيلا لا حصرا ـ ما لمسناه من تركيز على علي أحمد باكثير ومن تضخيم لدوره الريادي فى الشعر الحرّ ، ومن مرّ سريع بدور جماعة الرابطة القلمية ، أو من إبراز لدور بلند الحيدرى وسكوت شبه كامل عن دور عبدالوهاب البياتى .

ـ لم ندرك ـ ويعلم الله أننا سعينا إلى ذلك سعياً ـ وجه إدراج الباب الثانى ، أى : المظهر التقنى وتطوّره ـ فى هذا الكتاب الذى أراده المؤلف من كتب تاريخ الأدب ، فهذا الباب تقنى بحت فيه حديث عن البحور الستة عشر وعن التفعيلات وعددها الخ ، وكأن المؤلف قد شعر بأن ذلك مما لا يدخل بحال في باب تاريخ الأدب فخصص قسما منه لتناول «أغراض واتجاهات جديدة» فزاد الأمر تلجلجاً : فإذا كان هذا القسم من تاريخ الأدب ، فلا صلة له بالقسم الأول من الباب الثانى ، وإذا لم يكن كذلك خرج القسم الأول عن تاريخ الأدب ، أضف إلى ذلك ما في العنوان من مشكل ـ بالمعنى الأوّل للكلمة ـ ونعني ما فيه من اضطراب ناشىء عن صلة «الأغراض» بالاتجاهات ، وهذه قضية على صلة بأمر المصطلحات ، ووضوحها ، ولن نخوض فيها فى هذا الحيّز الضيق ، فلنشاط القارىء غاية .

ـ إنه من بين المبادىء الأساسية التى يقوم عليها تاريخ الأدب ـ فيما نرى ـ مبدأ السعى إلى تفسير ظهور التيارات الأدبية وتعليله وصلة كل تيار بسابقه أو بما هو مزامن له ، ويستوجب هذا اتباع منهج تأليفى لا يكتفى بوصف الظاهرة أو بتحليل بعض مكوّناتها بل لابد أن يتجاوز ذلك إلى بيان أسباب نشأتها أو تطوّرها ، ولكننا لم نلمس فى هذا الكتاب حرصا على ذلك ، وإذا شئنا التمثيل

على هذا ذكرنا القسم الذى خصصه لنشوء الرمزية (ص ص ٦٨ ـ ٧٤) وكنا نتوقع حديثا عن «نشوئها» فإذا هي كائن مستوى الملامح منذ الجملة الأولى من حديث المؤلف عنها : «تجلت المؤثرات المبكرة للمذهب الرمزى فى أديب مظهر» (ص ٦٨) ولو شئنا ذكر جميع الأمثلة لطال بنا الحديث ، ولكننا نشير إلى أن هذه الظاهرة ملازمة لجلّ الحركات التى درسها المؤلف ، ولعلّ ذلك يخرج بنا عن تاريخ الأدب إلى تاريخ الأدب (بتاء مفتوحة وهمزة ساكنة) علاوة على أنه يشكو بعض النقص الذى أشرنا إليه .

ـ إن الناظر في ما يحيط بنص المؤلف من الحواشي والتعليقات والمراجع يلفت نظره أن المؤلف لم ير موجبا لذكر قائمة المراجع التى تهدى الراغب فى التوسع إلى ما به يبلغ منيته ، وإن كان ذلك مما استقر فى مناهج البحث العلمى ، خاصّة إذا تعلق الأمر «بمدخل إلى . . . » فقد يكتفى بعض المبتدئين بالمدخل لا يطلبون مزيدا ، ولكن المدخل لا تكتمل صفته تلك إلا بالانفتاح على مسالك أخرى أو بتوسيع أفق القارىء الطّلعة ، ولكن ما يثير التساؤل حقا هو وقوف المؤلف بالمراجع التى أشار إليها بهوامش صفحات الكتاب عند الستينات ، ولم يتجاوز ذلك إلا مرات قليلة للاحالة على بعض مؤلفاته هو المتأخرة نسبيا (ص ١١٦ أو ص ١٣٩) أو على مقال للأستاذ عبدالله محمد الغذامى (ص ١٦١) بل إننا نقرأ بالصفحة ١١٨ قوله : «هناك بعض الدراسات الجديدة التي ألمت بناحية واحدة من هاتين «ويذكر هذه الدراسات الجديدة» أسفل الصفحة ، فإذا هى تمتد فى الزمن بين ١٩٥٤ و١٩٦٣ ، وكأنها تلغى بذلك تراكم المعرفة على مدى ربع قرن من الزمان ! .

وأما الصنف الثالث من الملاحظات والخواطر التى عنّت لنا ، وهى تتعلق بالجانب التنظيرى فى هذا الكتاب الذى ألفه ، الدكتور نذير العظمة وهو شاعر ، بل شاعر من الرعيل الأول من المدافعين عن «الحداثة الشعرية» ، ومن ثمّ فإن كتابه لم يخل من خطرات نظرية يختلط فيها أحيانا الدفاع بالدعاية ، فتذكرنا بما أشرنا إليه من المعارك النقدية والنظرية التى ازدهرت أثناء الخمسينات ومطلع الستينات ، فجنى منها الشعر ثمراً عاش عليه ردحاً من الزمن ، غير أن تلك الخطرات تجمح المؤلف فيسبقه قلمه إلى كلام لا نشك فى أن المؤلف ـ وهو

أستاذ جامعي ـ يشاطرنا الرأي في وجوب مراجعة بعضها ، وإن مراجعة جزئية وسنكتفي هنا أيضا ببعض الأمثلة :

ـ يقول ص ٢٥ : «كان الشعر ولايزال المرآة التي تنعكس من خلالها (كذا) بحساسيته وحيوية بالغتين مواقف العربيّ وأفكاره وتغيّرهما» ولا يخفى ما في هذا التأكيد من مزالق ، إذ أنه ينطلق من اعتبار الشعر ـ كل الشعر ـ كتلة متجانسة ـ وهل تراه يكون أبدا ؟ ـ ويثنّي باعتباره «مرآة تعكس» وقد تجاوزت الدراسات الحديثة نظرية الانعكاس هذه تجاوزا حتى أن بعض الأجناس الأدبية التي كان يظن أن لها هذا الدور كالرواية ، والرواية الواقعية بوجه خاص ، قد غدا الحديث عنها باعتبارها موشورا لا مرآة ، إذ أن الواقعية تصريف للواقع على وجوه مختلفة ، ثم إننا لسنا ندري أيّ عربي يقصد ، وأي مواقفه وأفكاره يعني .

ـ يقول ص ٩٥ : «إن انهيار النظام العروضي القديم في الأدب العربي حدث تدريجيا وقد صاحب التطور الشعري التطوّرات الاجتماعية والسياسية لنظم الدولة» فنقف في حيرة من أمر هذا الربط الآليّ ـ أو يكاد ـ بين تطوّر النظام العروضي ـ أو انهياره (؟) والتطور الاجتماعي والسياسي إذ قد ينتج عن مثل هذا الربط إمكانية تتبع أطوار المجتمع والدولة في أطوار العروض (أو الشعر) وهو ما يحمل على إجالة الفكر وإطالة النظر قبل الحسم ثم هو يحمل على التساؤل إن كان ثبات العروض طوال قرون يعني ثبات المجتمع والدولة أيضا ! .

ترددت في الكتاب أصداء النظرية الشعرية التي شاعت بين أفراد جماعة «شعر» ، تلميحا حينا وإجمالا (ص ٣٠ وص ٢١٩ مثلا) وتصريحاً حيناً آخر وتفصيلاً (ص ١٩٠ مثلاً) ، وليس ذلك بغريب من الدكتور نذير العظمة ، وهو واحد منهم ، ولكن ذلك لا يمنع القارىء من التساؤل عمّا يجرّ ذلك على هذا الكتاب الذي يمكن إدراجه ضمن كتب «تاريخ الأدب» ، ذلك أن هذا الصنف من المؤلفات لا يمكن أن يقف عند رؤية «أحادية» يقدّمها كما لو كانت الحقيقة التي لا حقيقة سواها ، ولعلّ هذا الكتاب كان يمكنه أن يفتح للقارىء آفاقاً رحبة لو أن المؤلف سعى إلى تشذيبه من هذه الجوانب التنظيرية ، وهي جوانب لا تكتمل دراستها إلا بمقارنة بعضها ببعض ، في سياق غير سياق تاريخ

الأدب ، وربما ظفرنا من الدكتور نذير العظمة بمثله ، وليس ذلك بعزيز عليه .

تلك جملة من الخواطر والملاحظات سقناها بما استطعنا من الإيجاز ، رائدنا فى ذلك إرشاد القارىء إلى ما فى هذا الكتاب من المنافع وتنبيهه إلى بعض ما فيه من هنات لا تفسده ، لأنه يظل ـ فى اعتقادنا ـ كتابا كشف المؤلف من خلاله عن خفايا كثيرة فى مجال الشعر العربى الحديث .

الهوامش

(١) انظرا فى هذا :

S.MOREH, Modern Arabic Poetry (1800 - 1970) Leiden. Brill,pp 43 - 45.

(٢) ميخائيل نعيمة ، جبران خليل جبران ، حياته ، موته ، أدبه ، فنّه .
مؤسسة نوفل ـ بيروت ط ٩ ، ١٩٨١ . ص ٧٥ .

(٣) ميخائيل نعيمة ، الغربال (المقدمة) .
مؤسسة نوفل ـ بيروت ـ ط ١١ . ١٩٧٨ ص ٧ .

(٤) ديوان بدر شاكر السياب .
دار العودة بيروت ١٩٧١ ص ٦٣٩ .

(٥) ديوان خليل حاوى .
دار العودة بيروت ط ٢ . ١٩٨٣ ص ٨٥ .

شعر أبي تمام

بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد

تأليف : سعيد مصلح السريحى

محمد النويرى

لما قال ابن رشد قوله الشهير المعروف « الشعر قول مخرج غير مخرج العادة »[1] ، كان على وعي بأن هذا الاخراج تنتظمه عادة من مستوى ثان وتحكمه سنن من صنف تال ، فإذا كان المتكلم ينسج كلامه في اطار نظام لا يمكن له الخروج عنه ، فان الشاعر ينشىء في اطار سنة ضبطت منافذ القول ، وأحصت سبله ورتبت وجوه بلوغ الغاية فيه ، فلا يقول القائل حرا مطلق الحرية ولا ينقد الناقد هوى وظنا يظنه ، ان هي إلا شبكة نقدية نسجت خيوطها العادة المستحكمة باستقراء النصوص التي ترسخ اعتبار نموذجيتها على الحقب المتعاقبة والزمن المتطاول . فإذا كان الكلام انجازاً فرديا فانه اغتراف من معين جماعي ، وإذا كان الشعر ابداعاً فردياً ، فانه في وجه من وجوهه ترسّم واقتفاء ، خلق داخل سنة وابداع ضمن نموذج . والأزمة بين الفردي والجماعي ، بين الابداع والسنة ، ظاهرة ماثلة في كل عملية خلق أدبي لكنها تتفاوت من شاعر إلى آخر بقدر نزعة هذا الشاعر أو ذاك إلى أن يتمرد على السنن وأن يسلك في القول سبيلاً لم يديثها الاستعمال ولم يعبدها الابتذال لذا ترى أن الآراء لا تكاد تتفق حول فحول الشعراء وليس أبو تمام إلا أحدهم ، فأنت تجد في شأنه الحكم ونقيضه ، تقرأ الاعجاب الذي لا يقف عند حد من الاقتصاد ، وتقف على الانكار الذي ينفلت عن صاحبه لينقلب ازدراء وسخطا ، حتى قال ابن الاعرابي قوله ذاك : « اما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس ، واما أن يكون الناس جميعا أشعر منه »[2] .

ولقد تساءلت وأنا أزمع تقديم كتاب الأستاذ سعيد مصلح السريحي : « شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد » بعد مضي عشر سنوات على طبعته الأولى : ماذا عسى أن يضيف الكتاب إلى كل ما كتب عن أبي تمام ؟ وماذا عسى أن يجدي تقديمه إلى القراء ؟ فلما قرأته وأعدت قراءة بعض فصوله وجدته جديراً بالقراءة خليقاً بالتقديم تستوقفك مواقفه لتناقش وتحاور ، فهو شأنه

شأن كل عمل علمي جاد ، يثير فيك حيرة التفكير ومشقة النظر والتدبير ، فاتحاً لك منافذ الرأي من حيث أردت تقديم ما فيه من آراء .

قسم الباحث بحثه إلى بابين رئيسيين :

- أما الباب الأول فهو : شعر أبي تمام في مرآة الشعر القديم .
- وأما الثاني فهو : رؤية النقد الجديد لشعر أبي تمام .

ثم قسم الباب الأول إلى ثلاثة فصول هي كالتالي :

١ ـ أبو تمام ومعيارية النقد العربي .
٢ ـ أبو تمام ونقاده الأوائل .
٣ ـ أبو تمام في دراسات المحدثين .

أما الباب الثاني فقد قسمه إلى ثلاثة فصول هي كالتالي :

١ ـ التحليل البنائي للأبيات المشكلة في شعره .
٢ ـ تناول فيه : ـ الاستعارة
- الجناس والطباق
- موسيقى شعر أبي تمام .

ثم ذيل بحثه بخاتمة أوجزت الأطروحة التي انبنى عليها عمله .

الباب الأول ـ الفصل الأول :

بعد مقدمة طرح فيها الدارس الاشكالية التي سيجعل منها محور دراسته طرحاً فيه غير قليل من الاستقصاء ، فبين الدواعي التي اقتضت منه تناول مسألة أبي تمام عند القدامى ، ثم تلك التي استدعت انشغاله بها عند المحدثين ، كاشفا إهتمامه بتعميق النظر في هذه المعيارية النقدية والبلاغية التي حكمت أعمال الجميع قديماً وحديثاً مبرزاً طموحه في السعي إلى تجاوزها ، بعد ذلك ، تحول إلى الفصل الأول من الباب الأول .

طرح الدارس الاشكالية التي مثلت جوهر موقفه مما يمكن أن نسميه المعادلة القلقة بين المعيار والابداع في شعر أبي تمام طرحاً واضحاً مبرزاً أن هذه المعيارية قد شكلتها بيئات عديدة أبرزها بيئة الرواة واللغويين « التي كانت لا تستسيغ

القصد إلى البديع والتكلف له والتعمل فيه ، وانما كانت تفضل أن يسعى الشاعر كما كانت تسعى العرب الى شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته » ، وتسلم قصب السبق لمن وصف فأصاب وشبه فقارب « ولا تحفل بالابداع والاستعارة إذ حصل لها عمود الشعر ونظام القريض ، وقد كان يقع ذلك خلال قصائدها ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد »[٣] .

كذلك فهم يميلون إلى فصيح الكلم يستنكفون من حوشيه ويردون غريبه ، ومعيار فصاحة الكلمة عندهم « أن تكون جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة»[٤] . ثم انتقل الباحث الى بيئة أدباء الكتاب التي يمكن أن نلخص معاييرها كما يلي :

- المعيار الصوتي وقوامه أن لا يكون في الكلمة ما ينبوبها عن السمع .
- الوضوح في الكلمة بحيث لا تكون غريبة ومقياس غرابتها « أن تكون وحشية لا يظهر معناها فيحتاج في معرفتها إلى من ينقر عنها كتب اللغة المبسوطة »[٥] .
- الوضوح في التركيب ومن شروطه « أن لا يكون في الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدي ذلك إلى فساد معناه واعرابه في بعض المواضيع »[٦] .
- تشبيههم القصيدة بالرسالة من حيث أن لها مقدمة وغرض وخاتمة ، واشتراطهم الاجادة في الابتداء والتخلص والانتهاء .

فهذه جميعاً لا تخرج عن كونها معايير عامة تنضوي تحتها أخرى تخص الأغراض الشعرية غرضا غرضا ، فما يليق بهذا لا يليق بذاك ، وما يحسن في أحدها لا يحسن في الآخر .

وبين الدارس أن النقاد عابوا على أبي تمام إستعماله لبعض الألفاظ كما شنعوا عليه بعض ابتداءاته القبيحة التي لم تراع المقام .

المهم إذن أن السياج النظري للابداع الشعري قد أحكمت نسجه هذه السنة الثقافية التي تعددت روافدها ، سنة ضبطت آفاق الخلق وحددت مسالك القول . فالشاعر لا يقول مختارا وانما يقول كما أرادت له المعيارية الشعرية أن يقول ، وقد كان أبو تمام محيرا لأنه سعى إلى خلخلة هذه المعيارية وإلى تخطي هذا السياج النظري القائم ، وفي الحقيقة فان الرجل لم يكن بدعاً في سعيه ذاك ، ألم

يصنع قريبا من ذلك بشار ابن برد ومسلم بن الوليد وأبو نواس وكل المحدثين من الشعراء ، وقل مثل ذلك في أبي الطيب المتنبي : لحنه النحاة وخطأه اللغويون وأثار حفيظة غير واحد من النقاد والشعراء ، فالتصادم بين التنظير والابداع أمر ملازم للأدب قديما وحديثا ، بل هو لب اللباب في كل ابداع على مر العصور .

ولقد أحسن الأستاذ السريحي ابراز هذا التضارب حتى عند أبي تمام نفسه ، فهو عندما ينظر للشعر يترسم خطوات السنة القائمة ، أما عندما يمارسه فهو لا يترسم إلا أصداء روحه النزّاعة إلى الانعتاق من أسر كل طوق يحد من حريتها[٧] .

وفي القسم المتعلق بـ « المعايير المستمدة من أحكام البلاغة » بين الدارس أن شعر أبي تمام كان مشكلا من « جهة خروجه عما اقتضته أحكامِ البلاغة وما غلب عليه من نزعة عقلية كان من آثارها أن حاكموا الشعر انطلاقاً من معيار الصدق والكذب . . »[٨] ، ولقد ساعدته النصوص على استنتاج أن المعايير البلاغية تراعي وقائع الأمور وتأخذ « الصور الشعرية مأخذ الأدلة التي تساق على القضايا »[٩] ، ولهذا السبب وسمت هذه النظرية البلاغية « كثيرا من معانيه بالكذب والمبالغة والإحالة والخطأ والتناقض ورفضت العديد من صوره الشعرية ، لكنها لم تعثر لها على حقيقة عقلية أو مادية تقابلها »[١٠] .

وثمة نقطة في هذا السياق كنت أود لو أن الباحث وقف عندها ، تتصل بالموقف النظري من الكلام والبيان في الثقافة العربية ، فالبيان كما بينت كتب التراث يمثل أحد وسائل العبارة عن المعاني ولاشك في أنه أرقاها ، والمتأمل في نصوصهم يجد أن أحسن كلام عندهم وأفضله وأعلاه في مرتبة الفصاحة وأعرقه في نسب البلاغة هو الذي يفصح لك عن المعنى من أقصر السبل ، على هذا الأساس مثلا اعتبر كلام الله تعالى أفصح كلام على الاطلاق وأبلغه .

وعلى هذا الأساس ذهب عدد من الأصوليين والمتكلمين والبلاغيين إلى أن قيمة الصور البلاغية انما يحددها تقريب المعنى ، فلولا ذلك لما كان للتشبيه عظيم فائدة ، ولولا ذلك لما كان للاستعارة كبير مزية وقل مثل ذلك في كل صور المجاز

فهي عندهم تقرب المعاني وتؤكدها وتحسن معرضها ، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى بالاستعمال منها ، وعلى هذا يعتبر بلاغي كبير كالجاحظ أن وجوه ألعدول قد ضبطت فلا يستعير الشاعر كما يعن له ولا يخرج من الحقيقة إلى المجاز وفق مشيئته ، وجوه المجاز تحددت ومسالك العدول ضبطت لئلا يفقد الكلام وظيفته ، وهي الابانة عن المعاني التي اعتبروها « مستورة خفية ، بعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة »[11] ، وانما هي الألفاظ التي تظهرها وتجليها .

الفصل الثاني :

في الفصل الثاني من هذا الباب وقف الدارس عند ثلاثة أعلام كانت لهم من أبي تمام مواقف مشهورة وهم : ابن المعتز وأبوبكر الصولي والآمدي ، وهم يحتاجون إلى ترجمة موجزة تعرفهم عند القاريء وتحدد موقعهم من بيئات النقد التي اعتبرها الدارس احدى المنطلقات التي قام عليها بحثه ، فابن المعتز سليل بيت الخلافة ناقد راوية وشاعر ، أما الصولي خدن مجالس الأعيان وخليط الأمراء راوية ثقة وشاعر مجيد ، وأما الآمدي فهو كاتب وشاعر هو الآخر ، ولقد بين الدارس ان ابن المعتز الذي كان يناصر الشعر المحدث وينظر له في كتابه « البديع » ويدونه ويرويه في كتابه « الطبقات » كان يقف من أبي تمام مواقف فيها الانفعال وفيها الرد العنيف ولكن فيها غير قليل من الاعجاب ، وكان أبوبكر الصولي مفتونا بأبي تمام يقدمه على الجميع ويغض من شأن عائبه غضا عنيفا قاسيا لا هوادة فيه ، اتخذ من سيرورة شعره وذيوعه بين الناس حجة على قيمته واستنكر « ما يقع فيه علماء عصره من رفض الشعر المحدث »[12] ، لا لعلة فيه سوى انه محدث ، كما بين كيف كان الآمدي متحاملا على أبي تمام يتتبع عوراته فيجدها حيث يراها الناس وحيث لا يراها إلا هو « ومن أراد عيباً وجده ومن بغى اعناتاً قدر عليه » كما يقول صاحب العمدة .

وهكذا نتبين مع الباحث أن نقادنا القدامى لم يجمعوا على انكار شعر أبي تمام ، فقد لقي من الاحتفاء قدرا يضاهي أو يفوق الرد والانكار ، ألا يدل هذا

على أن السنة الثقافية القائمة ليست بالصرامة التي نتوهم ، وأن فيها من الأريحية ما يمكنها من استقبال المحدث واستيعابه ، تستقبل بقدر ، وترد بقدر ، كأنها أدوار تتوزع بين النقاد هذا يحتفي وذاك ينكر ، فلا النظام يختل ولا الشاعر يغص بقوله .

الفصل الثالث :

قسم الدارس الفصل الأخير من الباب الأول إلى ثلاثة أقسام بين في أولها أن جانباً كبيراً من النقاد المعاصرين قد تناولوا شعر أبي تمام تناولا قديما لأن الأدوات التي توسلوا بها في استنطاقه كانت أدوات قديمة ، فهم يدرسون شعره انطلاقا من الجهاز النظري الذي كان يستخدمه الآمدي والصولي وغيرهما من النقاد القدامى ، لذلك كانت مواقفهم من أبي تمام ترشح بالآراء التي نجدها في التراث النقدي القديم ، وقد استعرض الدارس هذه المواقف الواحد تلو الآخر في ايجاز يلخصها تلخيصا لا يخل بمضامينها ولا يغيب المرجعية الفكرية التي تستند إليها ، هكذا عرض آراء طه حسين وعباس محمود العقاد ومحمد مندور وأنيس المقدسي ومحمد نجيب البهبيتي وعمر فروخ وشوقي ضيف وجميل سلطان وغيرهم وقد اقنع الباحث بأن هؤلاء قد ظلوا أسرى لمعايير الفكر النقدي والبلاغي القديم(١٣) ، ولم يتمكنوا من تجاوزها ، فقد منحوا أنفسهم سلطة تحكيمية بوأتهم التوسط بين أبي تمام ونقاده القدامى ليرجحوا في الغالب مواقف المناوئين منهم لمذهب أبي تمام ، أيضا فان جانبا من هذه الاعمال قد سلك نهجا دفاعيا لا يبعد كثيرا عن نهج الصولي وأقرانه من أنصار أبي تمام القدامى ، وهكذا كان جل النقاد المعاصرين بشكل أو بآخر تكرارا لنموذجين قديمين : الصولي والآمدي ، فريق ينافح ويدافع وفريق ينكر ويناويء وظلت معه التهمة الموجهة إلى أبي تمام « هي تلك التهمة التي وجهها القدماء إليه ، وهي الاغراق في الصنعة والاسراف في طلب البديع إلى درجة تخرجه إلى الاحالة وتؤدي إلى تشويه صوره وتراكيبه »(١٤) .

أما القسم الثاني من هذا الفصل وهو بعنوان « معيارية الحتمية العلمية » فقد استعرض فيه الباحث مواقف النقاد المتأثرين بمذاهب أساطين النقد الغربي في القرن التاسع عشر ، تان وسانت بوف ويمكن أن نضيف جول لوماتر أيضاً ، وهم يفسرون الأدب انطلاقا من شخصية الشاعر أو بيئته باعتبار أن الأدب في رأيهم لا يعدو أن يكون انعكاسا أمينا لنفسية الأديب أو لبيئته الاجتماعية ، وهكذا فسر بعض نقادنا ما يشيع في شعر أبي تمام من بديع وزخرف لفظي ومعنوي بما كان يشيع في مجتمعه من مظاهر الترف والتأنق ، وفسر بعضهم بعض المعاني الشائعة في شعره انطلاقا من عقدته النفسية أو اعتبارا لصوته الأجش أو اتكالاً على ما كان يعانيه من داء في كليته ! كذا ! نعم ! وهكذا تمكنك هذه الوسائل من الحديث عما شئت إلا عن شعر أبي تمام ، فهي تسلك إليه مسالك لا تنطلق منه فكيف يمكن أن تنتهي إليه ؟!

أما القسم الأخير من هذا الفصل فقد تناول فيه الباحث « الدراسات النقدية الحديثة » مبرزا مرة أخرى « هيمنة معايير النقد والبلاغة على أذهان جل الدارسين المحدثين فأفضت بهم إلى التسليم بما انتهى إليه القدامى من أحكام على شعر أبي تمام . . . . »[١٥] ، على ان « الانصاف » دعاه أن يستثنى « بضع دراسات تحرت تطبيق المنهج النقدي الحديث في الكشف عن أبعاد الرؤية الشعرية عند أبي تمام »[١٦] .

وكنت أود لو أن الدارس شرح لنا قصده بالمنهج النقدي الحديث ذلك أن الأمر يتعلق بمناهج كثيرة ومدارس مختلفة ووسائل اجراء متناقضة ، متقارعة أحيانا ، فالأسلوبية أسلوبيات والبنيوية بنيويات والمقاربات اللسانية كثيرة ، اهتماماتها مختلفة وأدوات التناول لديها عديدة .

الباب الثاني ـ الفصل الأول :

عمد الدارس إلى تحليل جملة من أشعار أبي تمام تحليلاً بنيوياً لغوياً راعى فيه اعتبارات عديدة مكنت عمله من الاهتداء إلى مسالك في فهم شعر أبي تمام لم يهتد إليها السابقون ، من ذلك الحاحه على طبيعة اللغة الشعرية وخصوصياتها التي

تميزها عن اللغة العادية ، وما تنزع إليه من تأسيس لفضاءات دلالية هي بمثابة الكون الشعري ، كون من مستوى آخر وليس مجرد انعكاس للواقع ومجرد تصوير أمين له ، بين الوحدات اللغوية فيه علاقات أقامها الشاعر وفق رؤيته هو للعالم وللقيم التي تحكمه ، ولما كانت الأبيات التي أثارت في أذهان النقاد اشكالات عديدة من غرض المديح ، ركز الباحث دراسته في نماذج منه بعد أن حرص على أن يخلص هذا الغرض من تلك المعاني الاستهجانية التي علقت به في كتابات المحدثين ، اذ يبين أن المديح ليس مجرد استجداء خسيس وانما هو « خلق جديد يتجاوز عالم الواقع بل ينبني على أنقاضه »[١٧] ، ثم وقف عند عدد كبير من الاستعارات لم يستسغها القدامي وأقرهم المحدثون على مواقفهم منها ، من صنف قوله :

مـــا زال يهـــذي بـــالمـــواهب دائبـــا
حتى ظننـــــــا أنـــــــه محمـوم

وقوله :

أنت دلـــــو وذو الســـماح أبـــــو
مـــــوسى قليب وأنت دلـــــو القليب

وقوله :

يقظ وهـــــو أكـــــثر النـــاس اغفـــا
ء عـــــلى نـــــائـــــل لـــــه مسروق

وقد أظهر الدارس قدرة على تأويل أبيات أبي تمام هذه تأويلا انطلق فيه من السياق حيث ركزه في المجال التركيبي للوحدات اللغوية التي تشير اشكالا متطرقا إلى علاقتها الجريدية[١٨] مع غيرها من وحدات اللغة وما يمكن أن تضفيه عليها من دلالات ، مراعيا البنى الصرفية[١٩] للكلمات وخصائصها الصوتمية[٢٠] وما يمكن أن تجديه على الصياغة الشعرية من أبعاد ينبغي الوعي بها جميعا حتى ننزل مقاصد أبي تمام في فضائها الشعري المخصوص ، وهكذا استطاع الباحث أن يبين أننا « ازاء لغة تتجاوز الواقع وتتحرر من الألف بينما تعمد إلى تفريغ

الكلمات من دلالاتها لتعاود شحنها بدلالات أخرى حتى كأنما تتفتق عن نقائض لها وأضداد »[٢١] .

فالقيمة الدلالية للوحدة اللغوية في الشعر ليست معجمية وانما هي قيمة تستمدها من السياق الشعري الذي جاءت فيه ، ذلك أن الشاعر لا يغترف من معين جاهز بقدر ما يبدع معينه هذا ابداعا ويصوغه صياغة فيها من معاناته وتوقه إلى التحرر من قيوده اللغوية شيء كثير ، فيها سعيه إلى « مراوغة اللغة وخيانتها » كما يقول رولان بارط الذي يمضي قائلا : « هذه الخيانة الملائمة وهذا التلافي والهروب هذه الخديعة العجيبة التي تسمح بادراك اللغة خارج سلطتها في عظمة ثورة دائمة للغة هذا هو ما أطلق عليه أدبا »[٢٢] .

ولقد وفق الباحث في تأويله للاستعارات التي كانت تثير القدامى على أبي تمام وتغريهم بالسخط عليه ، إلى تخريجات لطيفة ساعدته على اداركها نزعته الاستقصائية في ضبط العلاقات الماثلة في النص والغائبة عنه ، بين الوحدات في سياقها وضمن حقولها الدلالية العامة .

ولقد كنت أفضل أن يتجاوز الباحث نزعته الدفاعية عن أبي تمام تلك التي جعلته يقع في اتهام فلان بأنه « لم يدرك » والآخر « بأنه لم يفهم » ذلك أن المهم بالنسبة إلينا هو ما سعى إليه الباحث نفسه من محاولة لفهم الخصائص الفنية التي يقوم عليها شعر الرجل ، وانه لمهم أيضا أن نفهم الأسباب التي جعلت السنة الأدبية ترفض في جانب من جوانبها منحى القول الذي يسلكه أبو تمام ، والأمر في رأيي أعمق من مجرد القصور عن الفهم .

الفصل الثاني ـ الاستعارة :

تعرض الباحث إلى أهمية الاستعارة في شعر أبي تمام وإلى وعي النقاد والشعراء القدامى بذلك ، وعياً حدا بأحد أعلام الشعر العربي إلى القول « أن شعر أبي تمام معدن الاستعارة »[٢٣] ذلك أن هذا الوجه من وجوه المجاز كان عنده مطلباً من مطالب القول وليس مجرد مسلك من مسالكه . ولقد اثارت

بعض استعارات أبي تمام استنكار النقاد الذين أجمعوا في بعض الأحيان على التشنيع عليه ، لم ذلك ؟ ، بين الأستاذ أن علة ذلك تكمن فيما سماه بـ « الجمود على المعنى الوضعي للكلمة »(٢٤) من ناحية والقصور عن إدراك خصوصية التركيب من ناحية أخرى .

فالوحدات اللغوية لها دلالاتها المعروفة وهي عناصر من المحور الجريدي فإذا اختارها الشاعر وضمنها تركيبه فانها تخرج عن معناها الأصلي الأول لتكتسب دلالة جديدة يضفيها عليها التركيب الذي جاءت فيه ، وعلى هذا الأساس فسر الشاعر انكار القدامى لعدد من استعارات أبي تمام مثل « ماء الملام » في قوله :

لا تسقني ماء الملام فانني
صب قد استعذبت ماء بكائي

و « رقيق حواشي العلم في قوله :

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه
بكفيك ما ماريت في أنه برد

ولقد عمد الدارس إلى تبرير هذا الصنف من الاستعارات تبريراً ميز فيه بين حال اللفظ وهو مفرد وحاله وقد تضمنه التركيب ، وقد استدل في غير قليل من الصواب على أن معنى اللفظ في حاله الثانية أوسع منه في حاله الأولى وقد استند في استدلاله ذاك على المجال الطبيعي والتاريخي والثقافي في معناه الواسع ليبرز أن المرجعية التي يعود إليها أبو تمام في استعماله لتراكيب استعارية بديعة هي مرجعية واسعة عميقة تجد ما يعضدها في التاريخ الثقافي والمحيط الطبيعي والفضاء الاجتماعي .

ولا أشك في أن الأستاذ السريحي قد حالفه التوفيق بما أظهر من براعة عجيبة في الدفاع عن استعارات أبي تمام ، ومع ذلك فاني أتساءل مرة أخرى : كيف يجمع الآمدي والقاضي الجرجاني وعبدالقاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري وابن الاثير على انكار بعض استعارات أبي تمام حتى يصفها عبدالقاهر الجرجاني ـ ومحله من هذا العلم ، ذاك الذي تعلم ـ « بالثقل وتنغيص النفس

وتكديرها »[٢٥] . ألا يعني هذا أن الأمر أعمق من مجرد التبرير والحرص على الدفاع ، إذ هو يحتاج إلى فهم كيفية ادراك العرب القدامى لآليات العلاقة بين اللفظ والمعنى وكيف كان هذا الادراك أساسا قامت عليه نظريتهم في الاستعارة والمجاز عموما ، يقول أبو هلال العسكري : « الاستعارة توضح المعنى وتؤكده وتحسن معرضه »[٢٦] أما تلك التي تضفي غموضاً على المعنى فتربك النظام التواصلي فهي استعارة منكرة مردودة .

فالشعر العربي ابداع وتواصل ، والتنظير الشعري عند القدامى لا يطمئن إلى ما يعطل وظيفته التواصلية كما لا يطمئن إلى ما ينال من وظيفته الفنية .

٢ ـ الجناس والطباق :

وقف الدارس عند ظاهرة الجناس في شعر أبي تمام مبرزاً عدم رضاء القدامى عنها ، فابن الأثير مثلاً يورد نماذج من شعره قائمة على التجنيس ثم يقول : « وله من هذا الغث البارد ، المتكلف شيء كثير »[٢٧] . واقتفى المحدثون اثر القدامى في تأكيدهم على بعد الصنعة والتكلف في ظاهرة الجناس عند أبي تمام وهي ظاهرة صنفت عندهم صنفين ، الأول امتدحوه ، أما الثاني وهو الغالب فقد عابوه .

وبين الدارس أن الجرجاني قد انتبه إلى ما في الجناس من قيمة معنوية تقوم على ما سماه بـ « نصرة المعنى »[٢٨] المتأتية من حسن الافادة مع أن الصورة صورة التكرير والاعادة »[٢٩] .

ثم انتقل الاستاذ السريحي الى استعراض موقف « النقد الحديث » من ظاهرة الجناس قائلا « ان النظرة الصحيحة الحديثة للشعر هي ما تؤيده نظرية النقد الحديث انما تبدأ من الاعتداد باللفظ باعتباره بنية صوتية رمزية ، ومن هنا فإن العلاقات بين الألفاظ لا تقتصر على بعدها الدلالي . . بل انها قد تنطلق من الجرس الصوتي لها[٣٠] . ثم تحول الباحث إلى استنطاق بعض ظواهر الجناس التي جاءت في شعر أبي تمام استنطاقاً عاد فيه إلى الذاكرة الثقافية للغة العربية وقد مكنه من الاهتداء إلى استنتاجات طريفة تؤكد على ما في ظاهرة الجناس عند أبي

تمام من أبعاد دلالية وانتهت به إلى رأي مؤداه « ان الجناس لا ينزل من المعنى منزلة الزينة لأن المعنى ليس شيئاً سابقاً عليه ، وإنما هو نابع من خلاله مستخلص من العلاقات بين ألفاظه ، وأن ظاهرة الجناس انما تدل على قدرة الشاعر على استغلال القوة التعبيرية في الألفاظ . . . »[٣١] .

أما الطباق فهو الآخر لا يخرج في تقدير القدامى على أن يكون محسناً معنوياً على الشاعر ألا يتكلف فيه حتى لا تثقل العبارة ويحتجب المعنى . .

ثم استعرض مواقف عديدة نعت على أبي تمام كثرة تكلفه للطباق في الشعر . ثم بين أن ظاهرة الطباق تلتقي مع رؤية أبي تمام للعالم والعناصر التي تكونه وللمعاني الكامنة فيه ، رؤية تؤلف بين الثنائية والتقابل : الخير والشر ، الظلمة والنور . . . وهذا ما وسم شعر أبي تمام بالجدلية « من حيث طرح الفكرة والنقيض معا فيما يدعى بالتركيب ومن هنا يصبح من أهم سمات الرؤية الشعرية عند أبي تمام أنها تتلمس التمثل والانسجام من خلال التنافر والتضاد »[٣٢] .

الفصل الثالث :

١ ـ الخصائص الأسلوبية :

أشار الباحث في بداية هذا الفصل إلى صعوبة تحديد السمات الأسلوبية لشاعر من الشعراء وهي اشارة لا تعوزها الوجاهة ، ذلك أن دراسة شعر أبي تمام أسلوبياً تحتاج إلى بحث قائم برأسه ، من ثم تفهم لماذا اكتفى الباحث بالاشارة إلى بعض الظواهر الأسلوبية التي تتصل بالتراكيب اللغوية البارزة ، إذ أكد خاصة على :

- غلبة الجمل الاسمية على الجمل الفعلية .
- كثرة الاضافة .
- شيوع الصفات .

وقام في هذا السياق بمقارنة نسب تواتر هذه الظواهر عند : الفرزدق وبشار ومسلم والبحتري والمتنبي وأبي تمام ، انطلاقاً من عينات احصائية تشمل أول

مائة وخمسين بيتاً من دواوينهم ، فلاحظ أن عدد الأفعال عند أبي تمام هي أقل منها عند بقية الشعراء ، مما يعني غلبة الجمل الاسمية في شعره ، أما عدد الاضافات والصفات فهي عنده أعلاها من حيث النسبة .

ومن الظواهر التي وقف عندها ، ظاهرة التثنية « فقد كثرت في شعره صيغة المثنى كثرة بينة حيرت الشراح ازاء بعض أبياته حينما التمسوا للمثنى حقيقة واقعية يحملونها عليه فلم يجدوا لها محملاً »(٣٣) وبعد أن حاول الباحث تحليل بعض ظواهر التثنية رد الظاهرة ككل إلى رؤية أبي تمام الشعرية قائلاً : « هي رؤية شعرية تعيد تنظيم الأشياء لتقيم منها أزواجاً متقابلة تتجاذبها حيناً وتتنافر حيناً آخر ، وتفجر الشيء الواحد فتجعل منه شيئين ليتولد عن ذلك كله حركة فعالة تتصارع فيها الأشياء وتكتسب أبعادها المميزة عن طريق تحديد علاقاتها الضدية أو المثلية مع الأشياء الأخرى »(٣٤) .

٢ ـ موسيقى شعر أبي تمام :

انطلق الباحث من سبعة أبيات عاب عليها الآمدي كثرة زحافاتها ، فقارن الصيغ النظرية لأوزانها والصيغ التطبيقية التي أنجزها أبو تمام ، ولاحظ أن صاحبنا يسعى إلى التخفيف من السواكن بشكل ييسر للحركات أن تتابع وأن تتلاقى مما يضفي على الايقاع حركة لا يوفرها النموذج النظري ، واستخلص من ذلك أن الايقاع الشعري عند أبي تمام « يرتكز على توالي الحركات »(٣٥) .

ثم بحث في نسب تواتر البحور لديه فلاحظ أن أعلى نسبة عنده كانت للكامل ، فقد بلغت نسبته إلى بقية شعره ٣٢٪ يليه الطويل ٢٢٪ ثم البسيط ١٧٪ ، وعلل الباحث وفرة الكامل باكتمال حركاته ، ثم أبرز أن نسبة السواكن تنخفض عما هي عليه في بقية البحور حيث تبلغ نسبة السكون إلى الحركة ٤ : ١٠ ، في حين تبلغ مع الطويل ٦,٤ : ١٠ . . وهكذا أبرز أهمية الحركة في شعره فانها « تطغى على شعر أبي تمام وتكمن خلف كثير من ظواهره العروضية لا يمكن أن تنفصل بأي حال من الأحوال عن تلك الرؤية الشعرية التي كانت تحدد نظرته إلى الأشياء ، فأبو تمام يراها متحركة »(٣٦) .

وليسمح لي الأستاذ السريحي أن ألاحظ أنه رغم الجهد المشكور الذي بذله في الفصل الثالث والأخير هذا ، فإن المشاكل تبقى معلقة ، ذلك أن البحث في الخصائص الأسلوبية عند أديب أو شاعر ما ، ليست مهمة يسيرة فإن مباشرة كهذه ينبغي أن تهدف إلى تحقيق غاية ما وإلا فهو جهد لا طائل من ورائه ، فماذا تفيدنا المقارنة الاحصائية بين المائة وخمسين بيتاً الأولى من دواوين مجموعة من الشعراء ، بل ماذا يفيدنا العلم بأن أبا تمام يستعمل الجمل الاسمية أكثر من الفعلية ، وأن الصفات والاضافات والمثنى عنده أكثر من غيره من الشعراء ، ان الاستنتاجات التي تم التوصل إليها في هذا السياق هي استنتاجات مغتصبة اغتصاباً أو مسقطة اسقاطاً ، ولكنها لا يمكن أن تطلعنا عن الخصائص الأسلوبية التي تميز أبا تمام عن غيره ، نعم ان انجاز هذا العمل ليس سهلا ، فهو يحتاج إلى ان نتشبع من المدارس الأسلوبية كلها انطلاقا من أسلوبية العدول تلك التي ترى أن الظاهرة الأدبية المتميزة تمثل عدولاً عن مستويات عديدة : النسق اللغوي ، الاستعمال العادي ، الجنس الأدبي الذي يندرج الأثر في اطاره ، مروراً بالأسلوبية التي ترى « أن مهمة الأسلوبي هي معرفة رد فعل القارىء إزاء النص والبحث عن أسبابه في شكل النص فالأسلوبي هو القاريء الأمثل ، صيغة ما من جماع القراء ، بمعنى ذاك الذي يمنح نفسه ثقافة قصوى . . . حتى يرصد الوحدات التي تسم النص » . وصولاً إلى المدارس المتأخرة المتأثرة بالمدارس اللسانية : التوليدية والتداولية خاصة ، دون أن ننسى مساهمات ليو شبيتزر الذي يعد أحد المؤسسين الفعليين للدراسة الأسلوبية .

أما في القسم الثاني من هذا الفصل الأخير فقد استعمل الباحث مصطلح « الموسيقى » وهو مصطلح لم يخلص استعماله للمجال الذي يبحث فيه واستعمال مصطلح الايقاع أنسب ، أما محاولته التطبيقية فقد كانت محدودة الفائدة ، ذلك أن الايقاع أعمق من مجرد احصاء الحركات والسكنات لنستنتج أن الحركات هي الغالبة وأن ذلك يتصل برؤية أبي تمام للأشياء فهو يراها متحركة ، ولما عرف أفلاطون الايقاع بأنه « انتظام الحركة »[٣٧] فأنه لا يقصد هذا المعنى الضيق . ان مفهوم الايقاع غاية في التعقيد فهو ينسحب على مستويات عديدة ويشمل

ظواهر مختلفة . لذلك كان من المفاهيم التي تستعصي على الحد حتى قال فاليري « اني قرأت أوصغت عشرين تعريفاً للايقاع ، لكن أي واحد منها لا يرضيني »[٣٨] ، وقال رامو « اني لا أصل إلى صياغة تعريف للايقاع »[٣٩] ذلك انه « من الخيال أن نأمل في رد كلمة اتسع مجال دلالتها اتساعا لا حد له إلى مفهوم بسيط »[٤٠] كما يقول جان مورو الذي أعد كتابه عن شاتوبريان من أحسن ما قرأت في هذا المجال ، فقد انطلق من الظواهر الماثلة في سطح النسيج اللغوي ليصل إلى الخصائص الأكثر دلالة على عمق الخصوصيات في كتابة شاتوبريان ، أما كتاب هنري ميشونيك الضخم[٤١] فانه رغم صبغته النظرية يطلعك على سعة القضية وتشعب معطياتها ، فذاك لنعلم أن البحث في الايقاع ليس باليسير الذى تشيعه بعض الدراسات .

أما الخاتمة فقد كانت إيجازا لجملة الأفكار التى تضمنها البحث ودعوة هادفة « إلى ضرورة الاستفادة مما حققه التقدم العلمى من انجازات فى مجال الدراسات الانسانية بصورة عامة والأدبية بصورة خاصة »[٤٢] حتى تكون دراستنا لتراثنا الشعرى أكثر موضوعية .

وبعد . . فلقد عاشرت هذا العمل ردحاً من الزمان لا أظنه قصيراً بعد أن سمعت من يذكره فيطريه اطراءً تبينت أنه جدير به ، فقد كانت لغته في جملتها سليمة راقية أحيانا ، وكانت الأفكار التي تحركه من الجدة والطرافة بما يخرج بك عن رتابة الدراسات السابقة تلك التي انطلقت من رؤية غريبة عن الشعر فانتهت إلى نتائج غريبة عنه ، واني وإن كان نقدى قاسياً في بعض الأحيان ، فذاك لرغبة مني فى أن يرتقي هذا العمل الذي أرضاني إلى رتبة الكمال ، وفاتنى أن الكمال لله وحده عز وجل .



الهوامش

(١) راجع دراسة الأستاذ حمادى صمود لهذا القول ضمن كتابه « في نظرية الأدب عند العرب » النادى الأدبى الثقافى بجدة ١٤١١هـ . ص ٥٣ وما بعدها .

(٢) الصولى : أخبار أبى تمام
تحقيق د . عساكر . . المكتب التجارى للطبع والنشر - بيروت ص ٤٥ .

(٣) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبى وخصومه تحقيق : أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى القاهرة ص ٣٤ .

(٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . شرح عبدالمتعال الصعيدى مكتبة صبيح ص ٦٨ .

(٥) القزوينى : الايضاح في علوم البلاغة .
القاهرة ١٩٦٦ ص ٤ .

(٦) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة - ص ٦٢ .

(٧) سعيد السريحى : شعر أبى تمام ص : ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ .

(٨) نفس المرجع : ص ٥١ .

(٩) نفس المرجع : ص ٥٣ .

(١٠) نفس المرجع : ص ٥٦ .

(١١) الجاحظ : البيان والتبيين . تحقيق عبدالسلام هارون . القاهرة ١٩٤٨م ، ج ١ ص : ٧٥ .
وانظر فى هذا السياق : دراسة السيدة نور الهدى باديس « تصور العرب لعلاقة اللفظ بالمعنى وأثره في فهمهم للمجاز » بحث لنيل شهادة الكفاءة باشراف الأستاذ حمادى صمود مرقون بالجامعة التونسية . ص ١٤١ وما بعدها .

(١٢) سعيد السريحى : شعر ابى تمام ص ٧٧ .

(١٣) نفس المرجع : ص ١٠٧ .

(١٤) نفس المرجع : ص ١١٥ .

(١٥) نفس المرجع : ص ١٢٣ .

(١٦) نفس المرجع : ص ١٢٣ .

(١٧) نفس المرجع : ص ١٤٠ .

(١٨) ترجمة المفهوم اللساني . Rapports paradiggmatiques
يتعلق بعلاقة الغياب التى تربط الكلمة الماثلة فى النص بكلمات أخرى كان يمكن أن تحل محلها .

(١٩) ترجمة للمصطلح الذى استعمله الأستاذ السريحي : المورفولوجية .

(٢٠) هذه ترجمة لمصطلح فونيم .
انظر معجم اللسانيات للدكتور عبدالسلام المسدى الدار العربية للكتاب ١٩٨٤م .

(٢١) سعيد السريحي : شعر أبي تمام ص : ١٦٩ .

(٢٢) رولان بارط : درس السيميولوجيا .
ترجمة ع . بن عبدالعالى . دار توبقال . الدار البيضاء ١٩٨٥م . ص ١٤ .

(٢٣) انظر الديوان : شرح التبريزى ج ١ . ص ١٧٧ .
(٢٤) سعيد السريحي : شعر أبى تمام ص ٢٠٣ .
(٢٥) عبدالقاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز . رشيد رضا ١٩٧٨م .
(٢٦) أبو هلال العسكرى : الصناعتين . تحـ : البجاوي وأبو الفضل ابراهيم القاهرة ص ٢٧٤ .
(٢٧) ابن الاثير : المثل السائر . تحـ : الحوفى / طباعة القاهرة ١٣٧٩هـ . ج : ١ ص ٣٤٦ .
(٢٨) عبدالقاهر الجرجاني أسرار البلاغة .
عبدالمنعم خفاجى ط ٢ القاهرة ١٣٩٦هـ . ج : ١ ص ١١٠ .
(٢٩) نفس المرجع : ج ١ . ص ٢٤٤ .
(٣٠) سعيد السريحي : شعر أبي تمام ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨ .
(٣١) سعيد السريحي شعر أبي تمام ص ٢٤٤ .
(٣٢) نفس المرجع : ص : ٣٤٧ ـ ٣٤٨ .
(٣٣) نفس المرجع : ص : ٢٧٨ .
(٣٤) نفس المرجع : ص : ٢٨٢ .
(٣٥) نفس المرجع : ص : ٢٨٩ .
(٣٦) نفس المرجع : ص : ٢٩٤ .
(٣٧) PLATON: Deuvres complétes.
Société d'édition:
«Les belles Lettres», Paris, 1951, T. II (1 partie) Les Lois, 665a, P.55
(٣٨) Valéry: Variétés III. Questions de poésie . P. 48
(٣٩) Ramuz: Journal. P.380
(٤٠) Jean Mourot: Le Génie D'un style Armand Colin. Paris 1969.P.10.
(٤١) Henri Meshonic: Critique Du Rythme Paris. Verdien. 1982.
(٤٣) سعيد السريحى : شعر أبي تمام ص ٣٠٢ .

فى مورفولوچيا الخرافة

ترجمة بكر باقادر ، احمد عبد الرحيم نصر

محمد القاضى

للكتب حيوات لا تختلف عن حيوات الناس طولا وقصرا ، ولها مصائر لا تقل عن مصائر البشر التواء وغرابة . ومن الكتب ما يولد ميتا ، ومنها ما يطن فى الأقطار صداه منذ ظهوره ، ومنها ما تزدان به المحافل أمدا ثم لا يلبث أن يخمد ذكره ويغدو نسيا منسيا ، ومنها ما يطلع على الناس فلا يلتفت إليه أحد ، حتى اذا تقدم به الزمان قيض له من يكشف عن ستره ويظهر أمره ، فاذا به يبعث بعثا جديدا ، واذا القوم به يعنون واليه ينصرفون ، فلا يزداد مع الايام الا طلاوة واشراقا . ولعل كتاب البحاثة الروسى « فلاديمير بروب » (١٨٩٥ - ١٩٧٠) عن الخرافات العجيبة خير مثال من هذا الصنف الاخير . فقد أصدره صاحبه سنة ١٩٢٨ حينما كان طرى العود لم يتجاوز الثالثة والثلاثين من عمره ، ولكن الكتاب لم يلق من اهتمام الدارسين بعض ماهو به قمين الا عندما ترجم الى اللغة الانجليزية فى الولايات المتحدة الامريكية سنة ١٩٥٨م ، وقد مر على صدوره فى موطنه ثلاثون عاما . فكانت تلك الترجمة ايذانا بمرحلة جديدة فى حياة هذا الكتاب ، فنقل الى أغلب لغات العالم وطبقت شهرته الافاق .

تكمن أهمية هذا العمل فى اعتماد صاحبه عل مقولات المنهج الشكلاني الذى ازدهر فى روسيا بين سنتى ١٩١٤ و١٩٣٠م ، وقد ائتلف عقد اعلامه فى « حلقة موسكو اللسانية » فى ظل أكاديمية العلوم بموسكو . ثم شدت من ازر هذه الحلقة « جمعية دراسة اللغة الشعرية » التى ظهرت سنة ١٩١٧م . وقد تعلقت همة الشكلانيين بتجديد درس الأدب والخروج به عن النهج التاريخى بالصبغة الانطباعية سعيا الى الارتقاء به الى مقام العلوم ذات القوانين النظرية ، لذلك ضرب الجماعة صفحا عن ربط الاثر الادبي بحياة صاحبه أو بالبيئة التى ظهر فيها ، واعتبروه نظاما يمكن استخلاص بنيته اعتمادا على الوحدات التى تكونه ، وقد عبر « ايخنباوم » (١٨٨٦ - ١٩٥٩) عن ذلك فقال : « ان ما نختص به ليس الشكلانية بما هى نظرية جمالية ، ولا « المنهجية » التى هى نظام علمى محدد ، وانما نختص برغبتنا فى خلق علم أدبى مستقل ، أساسه المقومات التى تنفرد بها المادة الادبية » . (١)

وكان من نتائج ذلك أمران أولهما تجاوز الثنائية التقليدية الزائفة التى كان بمقتضاها يميز بين شكل الاثر الادبى ومضمونه ، فلم يعد الشكل غلافا لجوهر هو المضمون ، وانما اتخذ معنى جديدا شموليا ، اذ أصبح يعنى جملة الطرائق المعتمدة للربط بين العناصر التى يقوم عليها الاثر الادبى ، وبين هذه العناصر والاثر ، وبين الاثر والادب عموما وثانيهما الغاية من دراسة النصوص الأدبية ، اذ حدد الشكلانيون لابحاثهم غاية تتمثل فى « وصف الطريقة التى يعمل بها النظام الأدبى ، وتحليل العناصر التى يتألف منها ، وابراز القوانين التى تتحكم فيه ، أو قل انها وصف النص الادبى وصفا علميا ، ومن ثم استجلاء العلاقة الرابطة بين عناصره » (٢)

لقد ظهرت الحركة الشكلانية قبل الثورة الاشتراكية التى أدت الى قيام ما كان يسمى بالاتحاد السوفييتى . الا أن علاقتها بالنظام الاشتراكى وبالواقعية الاشتراكية التى أصبحت المذهب الرسمى للمبدعين والنقاد لم تكن على ما يرام . وقد أخذ المثقفون الموالون للنظام على الشكلانيين اهمالهم البحث فى تأثير البيئة فى الادب وغياب النظرة الجدلية فى دراساتهم حتى آل هذا التضييق على الشكلانية الى خنقها واسدال الستار عليها فى روسيا سنة ١٩٣٠ .

الا أن مقولات الشكلانية قد استمرت على نحو ما فى « حلقة براغ اللسانية » (١٩٢٦ ـ ١٩٤٨) وكان ممن أسهم فِي تكوينها عَلَمان من أعلام الشكلانية هما «ياكوبسون» (١٨٩٦ ـ ١٩٨٢) و«تْرُوبِتْسْكُوي (١٨٩٠ ـ ١٩٣٨) . وقد انتقل «ياكوبسون» « بعد ذلك الى الولايات المتحدة واضطلع بدور حاسم فى التعريف بالشكلانية وبأعلامها وبأهم انجازاتها ، وفى هذا السياق تجدد الاهتمام بهذه الحركة ورفع غطاء النسيان عن «فلاديمير بروب » .

ولسائل أن يسأل عما ينطوى عليه كتاب « بروب » عن الخرافات الروسية من أهمية حتى ينبرى القوم الى ترجمته . لقد اعتمد بروب مائة خرافة عجيبة من الخرافات التى جمعها « أفانا سييف » وسعى الى استخلاص بنيتها ، فبان له أن العناصر الثابتة فيها هى « الوظائف » أى أعمال الشخصيات منظورا إليها من حيث دلالاتها فى سياق الحبكة ، واستنتج من تحليل تلك الخرافات أمرين على

حظ من الاهمية كبير ، أولهما : أن عدد الوظائف فى هذه الخرافات قليل لا يتجاوز احدى وثلاثين وظيفة ، وثانيهما : أن هذه الوظائف لا يشترط أن توجد جميعا فى كل خرافة ، الا أنها تحافظ دائما على ترتيب واحد مهما كان عدد الوظائف المسقطة .

وقد كان لهذا الاكتشاف أعظم الاثر فى درس انشائية الاثار الادبية ، وانبرى عدد من الباحثين يقومون عمل « بروب » ويحاولون تطويره ، ونذكر منهم « ليفى شتروس » (٣) « وتودوروف » (٤) و« كلود بريمون » (٥) و« غريماس » (٦) . وقد بين هؤلاء الباحثون وغيرهم أن « بروب » كان قد سبق عصره فى كثير من النواحى ، وان كتابه يعد نموذجا فذا من العمل المنهجى وان لم يخل من هنات . لذلك ترجم الكتاب الى الانجليزية سنة ١٩٥٨م فى الولايات المتحدة الامريكية ، وطبع بعد ذلك سنة ١٩٥٨ بمقدمة جديدة . وترجم الى سائر اللغات الاوروبية . كما ترجم الى العربية مرتين ، أولاهما بالمغرب سنة ١٩٨٦ ، وثانيتهما بالمملكة العربية السعودية سنة ١٩٨٩م وقد أتيح لى أن أطلع بأخرة على الترجمة الثانية التى أنجزها الباحثان « أبو بكر أحمد باقادر » و« أحمد عبدالرحيم نصر » (٧) .

وبفضل هذا العمل علمت بوجود الترجمة العربية الأولى التى قام بها « ابراهيم الخطيب » (٨) . وبعد فراغى من قراءة الترجمة الثانية تراكمت لدى الملاحظات حتى رأيت أن الواجب يقضى على بأن ابديها واذيعها اسهاما منى متواضعا فى تقويم هذا العمل .

إن صدور ترجمتين عربيتين لكتاب واحد إحداهما فى مغرب الوطن العربى والثانية فى مشرقه وفى حيز زمنى لا يتجاوز السنوات الثلاث لامر يدعو الى التفاؤل والاستبشار ، لانه يدل على أن الباحثين العرب حريصون على تطوير الرصيد المعرفى الذى يزود به القراء وتحسينه . لذلك استسغت اشارة صاحبى الترجمة الثانية الى الترجمة الاولى ، وبيانهما الفروق بين الترجمتين ، وقد حصراها فى أربعة :

١ـ العنوان .

٢ـ التمهيد .
٣ـ النص المعتمد للترجمة .
٤ـ المصطلحات .

وسنعود الى هذه المسائل فى الابان .

والناظر فى ترجمة السيدين « باقادر » و« نصر » يلاحظ أنهما لم يقتصرا فيها على كتاب « بروب » وانما اضافا الى ذلك مقالا له ترجمة عنوانه عندهما « التحولات فى الحكاية الخرافية » ، ومقالا نقديا لـ« كلود ليفى شتروس » عنوانه « البنية والشكل » ، ورد « بروب » عليه ، وتعقيب « ليفى شتروس » على رد « بروب » . ووضعا للترجمة تمهيدا قيما تربو صفحاته على الثلاثين تحدثا فيه عن حياة « بروب » وعن مؤلفاته وعن الحركة الشكلانية ومعركتها مع النظام الاشتراكى . وكتبا صفحات ممتعة عن تراجع « بروب » أمام الهجوم الذى استهدف كتابه . واستعرضا أهمية هذا الكتاب وأثره فى مؤلفات «بروب» اللاحقة ، وفى الأبحاث التى ظهرت بعد ترجمته الى عدد من اللغات الغربية . كما ذكرا أهم ما نبه اليه الباحثون من نقائص ضمها هذا الكتاب ، وألما بأثر هذا المؤلف فى الدراسات العربية ، وليس من شك فى أن هذا العمل الجاد قد تطلب من الباحثين جهدا كبيرا يستأهلان عليه جميل الشكر .

الا أن عملا من هذا القبيل يحتاج الى دراية عميقة بأصول النظريات الحديثة فى درس الظاهرة الادبية ، لذلك يشترط فى المقدم عليه المام كاف بهذه المباحث لان بينها وبين كتاب « بروب » أواصر متينة لابد من تبينها واستخراجها من مكامنها أو تنشأ قطيعة معرفية بين الكتاب المترجم وما حام حوله من علوم آن وضعه أو آن ترجمته أو آن تداوله . وقد ارتأينا أن نعلق على بعض ما ظهر لنا انه جدير بالتعليق عليه فى هذه الترجمة ، اعتمادا على عناصر أربعة :

النص المعتمد فى الترجمة ، والمصطلحات ، والمعنى ، والصياغة .

١ـ النص المعتمد فى الترجمة :

ذكر المترجمان أنهما اعتمدا الترجمة الانجليزية خلافا لابراهيم الخطيب الذى اعتمد الترجمة الفرنسية ، وقد لا يكون لهذا الاختلاف خطر من حيث أن

الترجمتين كلتيهما لم تنطلقا من الاصل الروسى ، الا أن ذلك لا يعنى امحاء الفروق بين الترجمة الانجليزية والترجمة الفرنسية ، ذلك أن النص الانجليزى كان ترجمة للطبعة الروسية الأولى من كتاب « بروب » (١٩٢٨) أما النص الفرنسى فكان ترجمة للطبعة الروسية الثانية سنة (١٩٦٨م) . معنى هذا أنه فصل بين الطبعتين الروسيتين أربعون عاما . وقد ذكر الناشر الفرنسى (لا ناشر كتاب الخطيب كما قال المترجمان « ص١٠ ») بعض وجوه الاختلاف بينهما ، اذ أن الطبعة الروسية الثانية «تصحح الاخطاء العديدة المتصلة بالوقائع وكذا الاخطاء التقنية التى تميزت بها الطبعة الأولى ، كما تقوم باستيفاء العرض فى النقاط الهامة» ويرد المترجمان على ذلك بحجتين ، أولاهما : أنهما لم يجدا من هذه الفروق المشار اليها الا أربعة أسطر فى الفصل الأول « وبعض اضافات هنا وهناك لا تغير الافكار المطروحة » (ص١٠) . وثانيهما : ان اعادة نشر الترجمة الانجليزية للطبعة الروسية الأولى دليل على ان الهيئتين العلميتين الامريكيتين اللتين تولتا نشر الكتاب لم تجدا ما يدعو الى اعادة هذه الترجمة اعتمادا على الطبعة الروسية الثانية .

أما الحجة الاولى فغير ناهضة أصلا ، ذلك أن المقارن بين ترجمة « باقادر » و« نصر » والترجمة الفرنسية يلاحظ فروقا كثيرة جدا . ولو أردنا أن نذكرها جميعا لما استطعنا فى هذا الحيز الضيق لكثرتها . ولعل أهمها تغيير أرقام الخرافات فى الاحالات على مجموع « أفانا سييف » ، والتغييرات الخفيفة التى نجد نموذجا منها فى هذه الجملة الواردة فى ترجمة «باقادر» و« نصر » (ص : ٦١) « وضمنا أيضا عددا من الحكايات الروسية حتى التى تحولت فيها الساحرة الى فأر أو تنين » ، ويقابلها فى النص الفرنسى : « ويلى ذلك احالات على سلسلة من الخرافات مختلفة أشد الاختلاف ومتصلة بالموضوع نفسه ، ويتعلق الأمر بكل التنويعات الروسية المعروفة فى ذلك العهد بما فيها تلك التى يحل فيها التنين أو الجرذان محل الساحرة بابا ياقا »[٩] . هذا بصرف النظر عن فقرات كاملة ناقصة ص٦٨ وص٧٨ وص١٩٨ ، أما الجمل والعبارات والالفاظ المنقوصة فأكثر من أن تحصى ، وحسبنا أن نراجع فى ذلك الصفحات : ٨٠ ـ ٨٣ ـ ٩٩ ـ ١٠٠ ـ ١٠٦ ـ ١٠٨ ـ ١١٣ ـ ١١٦ ـ ١١٨ ـ ١٢٠ ـ ١٣٩ ـ ١٤٠ ـ ١٤١ ـ ١٥٤ ـ

١٧٤ ـ ١٨٢ ـ ١٩٠ ـ ١٩٩ ـ ٢١٢ ـ ٢٣٢ ـ ٢٣٤ ـ ٢٣٥ ـ الخ . .

وقد خلت الترجمة الى ذلك من هوامش هامة فى الصفحتين ١٨٨ و ٢١٠ . كما طرأ تغيير كثير على التحليل والجداول والتخطيطات ، لعل خير مثال عليه ما نجده فى الصفحات : ٦١٢ ـ ٢٣٥ ـ ٢٤١ ـ ٢٥٤ ـ ٢٥٧ . أما الوظائف المشروحة فى الطبعة الفرنسية فقد اكتفى فى الترجمة العربية بذكر رموزها . وهذا واضح جلى فى الملحق الثانى بأكمله . وقد لاحظنا أيضا غياب عدد من الترسيمات فى الترجمة العربية وخاصة فى الصفحات ٢٣٦ ـ ٢٣٨ ـ ٢٤٠ . وإضافة الى هذا كله فان اشارات كثيرة واردة فى الترجمة العربية لا وجود لها فى الترجمة الفرنسية ومثال ذلك الصفحات ٩٤ ـ ٩٥ ـ ١٦٠ ـ ٢٠٠ ـ ٢٠١ ـ ٢٢١ . . مما يدل على أن « بروب » حذفها من الطبعة الثانية .

وأما الحجة الثانية فهى ـ وان بدت على حظ من الاقناع ـ لا تكفى الدارس المتمعن ولا تدل ـ فى حد ذاتها ـ على أن ما حوته الطبعة الروسية الثانية من تنقيح لا أهمية له . نعم ، إن التغيير لم يصب جوهر الكتاب ولا النتائج الاساسية التى توصل اليها « بروب » . ولكن الرجل كان قد أخطأ فى بعض الاحالات والتخريجات ، كما أن بعض الأخطاء المطبعية كانت قد تسربت الى الطبعة الأولى ، فاقتضى ذلك أن يتلافى النقص والخلل . وقد وجدناه يحذف فى الطبعة الثانية الملحق الثالث ، الا أن المترجمين أثبتا نصفه وحذفا نصفه الاخر ، دون أن يقدما تبريرا لذلك .

والرأى عندنا أن الاعتماد على ترجمة الطبعة الروسية الثانية أجدى من الاعتماد على الطبعة الروسية الاولى . وقد كان أحرى بالمترجمين أن يقولا أنهما عادا الى الانجليزية لانها اللغة التى يمكنهما الترجمة منها ، وليس فى الانجليزية ترجمة للطبعة الثانية . ولعل هذا العمل أن يسدي خدمة للباحثين العرب الذين توفرت لهم منذ سنوات ثلاث ترجمة للطبعة الروسية الثانية ، فلهم بذلك أن يقارنوا بين الطبعتين ويقارنوا إحداهما بالاخرى .

٢ـ المصطلحات :

لعل حديثنا عن هذا الجانب سيطول بعض الشىء ، الا أن الالمام به أمر

« متأكد » لما يحف بمسألة المصطلحات من خطر فى العربية المعاصرة ، ولما لاحظناه فى هذه الترجمة من أمور لابد من الوقوف عند بعضها .

لقد ألمح المترجمان فى « التصدير » الذى افتتحا بـه الكتاب الى مسـألة المصطلحات ، وأشارا الى بعضها اشارة بدا لنا فيها شيء غير قليل من الاعتداد بالرأى دونما مبرر أحيانا ، فهما يتحدثان مثلا عن « المدرسة الشكلية » ويقولان «إن لفظ الشكلية (Formalism) عندنا خير من « الشكلانية » الذى اختاره د/ الخطيب» (ص١٠) ونحن لا نفهم للفظ « خير » معنى غير التفضيل ، ولكن لماذا كانت « الشكلية » خيرا من « الشكلانية » ؟ هذا ما لا يبينه المترجمان . والحق أن كلمة « الشكلانية » أدق وأنسب من كلمة «الشكلية» ، فالشكلية نسبة الى الشكل ، ومن هنا نقول إن هذه الملاحظة « شكلية » أى أنها لا تتصل بالجوهر . أما الشكلانية فمصدر صناعى ينتهى باللاحقة « انية» التى نجدها فى « عقلانية » و« نفسانية » و« علمانية » وغيرها . وهى تبين أن الامر يفيد النزعة والمذهب والمدرسة ، وهو شأن الشكلانية الروسية . وان شئنا مزيد التوضيح قلنا إن الشكلية ترجمة لـ Formal والشكلانية ترجمة لـ Formalism .

ومثل هذا ما نجده فى ترجمة Fairytale أو Conte . فقد ذهب الخطيب الى ترجمتها بـ« الخرافة » ولهذا جعل عنوان كتاب « بروب » « مورفـولوجيـة الخرافة » ، فى حين اعتبر « باقادر » و «نصر » هذه الترجمة غير موفقة ، لان كلمة خرافة « عريضة » (ص٩) تشمل الحكاية وغيرها . والذى نعتقده هو أن الحكاية لفظ عام تندرج ضمنه أضرب من القصّ مختلفة ، كما أن كلمة « خرافة » قد غدت فى المغرب العربى دالة على جنس مخصوص من أجناس القص يطابق تماما المعنى الذى للفظ Conte الفرنسى [١٠] . والملاحظ أن كلمة Folktale المثبتة فى عنوان الترجمة الانجليزية ينبغى أن تترجم بـ« القصص الشعبى » ، الا أن « باقادر » و« نصر » فضلا ترجمة العنوان بـ« مورفولوجيا الحكاية الخرافية » مبررين ذلك بأنه التزام بالعنوان الذى وضعه بروب نفسه لمؤلفه» (ص٩) .

وبهذا تكون الترجمة العربية الترجمة الوحيدة فى العالم التى تترك العنوان الشائع الذى ارتضاه « بروب » . نفسه فى الطبعة الروسية الثانية الى عنوان كان

سنة ١٩٢٨م . خاطرا فى بال « بروب » مرة اخرى نحن مضطرون الى أن نخالف المترجمين ونميل الى اقرار مصطلح « الخرافة » فى عنوان الكتاب .

أما مصطلح (Motif) فان للمترجمين الحق كل الحق حين وصفا ترجمة « الخطيب » له بلفظ « الحافز » بأنها « ترجمة خاطئة » (ص١٣) اذ أن المعنى اللغوى الذى ذهب اليه الخطيب بعيد تماما عن المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة .

فاذا تجاوزنا ما جاء فى المقدمة انفتح لنا باب من القول يصعب ايصاده . فمن ذلك أن الكلمة الجوهرية التى عليها مدار التأليف وهى « الخرافة » أو « الحكاية الخرافية » كما سماها المترجمان تغيب أحيانا وتعوض « بالقصّة » (انظر الصفحات ٥٣ ـ ٥٤ ـ ٥٦ ـ ٦٣ . . .) « والخرافة العجيبة » تصبح عندهما « حكاية ذات محتوى خيالى » (ص٥٥) و« حكاية خيالية » (ص٥٩) .

ان العمل الذى قام به « بروب » ارتكز على هذا الهاجس الرئيسى المتمثل فى جعل الدرس الادبى أشبه ما يكون بالعلم . وقد أشار فى كتابه مرارا الى انه يستضىء بما حققته العلوم الطبيعية وخاصة منها علم النبات . ومن ثم فان للالفاظ الدالة على الأصناف والمراتب شأنا كبيرا فى هذا الكتاب . الا أننا لاحظنا تداخلا واضطرابا عجيبين فى أداء هذه المصطلحات . واليك بعض ما سجلناه فى هذا المقام . فكلمة « التصنيف » تستعمل فى فقرة واحدة لاداء لفظين هما division و Classification (ص٥٧) وتستعمل بعد ذلك لاداء معنى (index) (ص٦٠) فاذا تقدمنا شيئا وجدنا لفظ (index) نفسه يترجم بلفظ « فهرس » (ص٦٢) ، وكلمة (category) تترجم بـ« فئة » (٥٦) و« تقسيم » (ص٥٧) و« مجموعة » (ص٦٣) . وكلمة (division) تترجم بـ« تصنيف » (ص٥٧) و« توزيع » (ص٥٨) وكلمة (genus) تترجم بـ« جنس » (ص٦٣) و« أصل » (ص٨٢) ، وكلمة (species) تترجم بـ« نوع » (ص٦٣) و« طبقة » (ص١٠٣) ، وكلمة (subdivision) تترجم بـ« فئة » ص(٥٩) ، وكلمة (subclass) تترجم بـ« تصنيف فرعى » (ص٦٣) و« مجموعة فرعية » (ص٦٥) ، وكلمة (Variety) تترجم بـ« تنوعات »

(ص٦٣) و« طبقات ثانوية » (ص٩٠) ، و« طبقة فرعية (ص١٠٢) و« اختلافات » (ص١٩٤) ، أما كلمة (type) التى يأخذ المترجمان على الخطيب ترجمته اياها بـ« نمط » فقد اقترحا لها لفظ « طراز » وترجماها كذلك (ص٦٢ ، ص٧٨ . . .) الا أنهما ترجماها أيضا بـ« نوع » (ص٦١ ، وص٧٨) ، وماكان أكثر عجبنا حين ألفينا كلمة « الطراز » تستعمل أيضا لاداء معنى (form) (ص٢٢٨) .

ان هذا التعداد وهو غيض من فيض لابد أن ينبهنا الى ظاهرتين هامتين ، أولاهما أن المصطلح الاعجمى الواحد كثيرا ما تستعمل لادائه فى هذه الترجمة ألفاظ عربية متعددة ، وثانيتهما : ان اللفظ العربى الواحد يستعمل عند المترجمين لاداء مفاهيم متعددة . وبهذا تكون هذه الترجمة قد حادت عن هدف أساسى من الاهداف التى وضعها « بروب » نصب عينيه حين أنشأ هذا الكتاب ، وحادت أيضا عن شرط لا نستطيع بدونه أن نقدم خدمة للعلم ، لا بل اننا على هذا النحو لا نستطيع حتى أن نفهم قيد خردلة ، هذا الشرط هو : الدقة والتحرى والصرامة .

على أن هذا الاضطراب فى المصطلحات لا يقتصر على ما ذكرنا وانما يتجاوزه الى نوع آخر من الالفاظ التى أصبحت منذ سنوات جارية على ألسنة الباحثين فى العلوم الانسانية ، واستقرت بعد طول نفار ، من هذا القبيل ما يستوقفنا حين ننظر فى هذه الترجمة فنجد مثلا « دائرة موسكو اللغوية » (ص١٨) والمعنى المقصود هو «حلقة موسكو اللسانية» وبين اللغة واللسان بون يحققه أهل الذكر ولا يغيب عمّن هم دونهم . ونجد « البنيوية » مستعملة فى عبارات منها « الخصائص البنيوية » (ص١٩) « والتحليل البنيوى » (ص٣٠٢) ، والحال أن الكلمة فى العبارة الاولى جاءت لابراز المجال الذى تتصل به الخصائص وهو جانب البناء ، فكان الاحسن أن يقال « الخصائص البنيوية » تمييزا لها عن المعنى الكامن فى العبارة الثانية ، وهو انماء التحليل الى منهج مخصوص من مناهج الدراسة هو المنهج البنيوى . ويستعمل المترجمان كلمة « المميزات » (ص٥٧) لتقابل كلمة (signs (وقد استقرت فى العربية فى لفظ « العلامات » . والأمر

نفسه يظهر لنا فى لفظ « الكلام » (ص٧٠) الذى جىء به مقابلا للفظ (discourse) وقد جرى لادائه لفظ (الخطاب) . أما كلمة (Plot) الانجليزية أو (intrigue) الفرنسية فقد كان للمترجمين معها قصة غريبة الاطوار ، اذ ترجماها بـ« الفعل » (ص٧٧) و« الاحداث » (ص١٥٣) و« التعقيد » (ص٥٩ . . . .) و« العقدة » (ص١٦٨) . وترجما (Structure) بـ(توليفة) (ص١٧٦) ، و(representation) بـ« مفاهيم » (ص١٧٧) والامثلة على ذلك أكثر من أن تحصى .

ماذا يعنى هذا ؟ انه يعنى فى نظرنا أن المترجمين لم يجهدا نفسيهما فى البحث عن مصطلحات مضبوطة فى العربية ، وانما عمدا الى استعمال الألفاظ استعمالا تلقائيا يكاد يصبح أحيانا عشوائيا . وقد راجعنا كتاب « الخطيب » فوجدناه أقرب الى الصواب فى كثير من الأحوال . والذى يحيرنا هنا هو : لماذا ضرب المترجمان صفحا عن مجهود الخطيب ، وقد ذكرا أنهما اطلعا على ترجمته ؟ ولماذا لم ينحوا منحاه فى تذييل الترجمة بثبت للمصطلحات الأعجمية ومقابلاتها العربية ؟

اننا لا نعتقد أن عمل الخطيب فى مجال المصطلحات قد بلغ الكمال أو حتى قاربه ، ولكننا على يقين من أن « باقادر » و« نصر » قد قصرا فى الافادة من عمله . لا بل انهما وقعا فى أخطاء كان تلافيها عليهما سهلا ميسورا . ان هذا الذى ذكرنا ، وان كان يدفعنا الى الانشغال بأمر اللغة العربية ، وتوحيد المصطلحات ، ودور المجامع اللغوية والمنشورات العلمية ومجهودات الباحثين فى هذا السياق ، ليبعث فينا حسرة ممضة منشؤها أن الباحثين العرب لا يشيدون صرحا ثقافيا ، وانما ينغلق كل منهم فى ركن وكأنه العنكبوت تسجن نفسها فى عشّها .

٣. المعنى :

نصل الآن الى مجال ينبغى أن تضيق فيه رقعة الخلاف ، هو المعنى المعبر عنه ، وهو فى صميم عمل الترجمة . ذلك أننا انما نترجم لننقل أفكارا من لغة الى اخرى . ولقد بذل المترجمان بعض الجهد فى تمثل آراء « بروب » وصياغتها فى

العربية ، الا انها أخفقا فى مناسبات كثيرة فى الوقوف على المعنى المقصود الذى يدل عليه السياق ويتماشى والمقولات الاساسية التى اتخذها « بروب » معتمدا له فى بحثه . وحسبنا هنا أن نورد بعض الأمثلة على ما نزعم مقتصرين على نموذج واحد من كل فصل .

أ ـ جاء فى مقدمة المؤلف قول المترجمين : « ولاجل عرض أقل اختصارا وأكثر حيوية كان ضروريا أن نتخلى عن أشياء كثيرة لها علاقة مباشرة بالتخصص » (ص٤٩) . ان المفهوم من هذا الكلام أن «بروب» أراد أن يكون كتابه مبسطا لا يدخل فى اختصاص محدد . ولكن هذا ينطوى على تناقض ، لان « بروب » من جهة لا يريد الاختصار ، ومن جهة اخرى يتخلى عن أشياء كثيرة ، والحال أن « بروب » يقول [١١] : « ان حرصنا على جعل عرضنا أكثر اختصارا وأشد حيوية قد اضطرنا الى اسقاط أشياء كثيرة كان يمكن أن تحظى باستحسان أهل الاختصاص » .

ب ـ جاء فى الفصل الأول : « ومن هنا نلاحظ أن الدراسة يجب الا تهتم بالمواضيع أكثر من الموتيفات » (ص٦٦) . والمعنى الظاهر من هذا الكلام أن « بروب » يريد أن يكون الاهتمام بالموتيفات مساويا للاهتمام بالمواضيع » . أما ما قاله «بروب» فهو : «وبناء على ذلك يتعين علينا ضرورة أن نقوم بدراستنا بادئين بالموتيفات لا بالمواضيع» . وجلى أن هم « بروب » ليس العدالة بين المواضيع . وهو ما يفهم من كلام المترجمين ـ وانما هو الاولوية المنهجية فى معالجتها .

ج ـ جاء فى الفصل الثانى : « ستعتمد صياغة كافة الاسئلة على إجابة سؤال حول عدد الوظائف المعروفة للحكاية » (ص٧٥) . ان عبارة الجملة بحاجة الى مراجعة . ولكن ما يفهمه القارىء من هذا القول أن « بروب » يهتم بصياغة أسئلة ، ويرى أن هذه الصياغة تتوقف على ما شاع عند الناس من وظائف « معروفة للحكاية » ، والحق أن « بروب » يعبر هنا أيضا عن هاجس منهجى صرف هو ترتب شىء على شىء آخر . يقول : « ان مآل كل القضايا الاخرى يتوقف على الاجابة عن هذا السؤال الاول : كم وظيفة تضم الخرافة ؟ فكلمة

« المعروفة » التى جاءت نعتا للوظائف فى ترجمة « باقادر » و« نصر » لا محل لها ، لان « بروب » لا يحذو فى كتابه هذا حذو غيره من الباحثين ، وبالتالى فان الوظائف لم تحدّد بعد ولم يحصر عددها ، فكيف تكون « معروفة » ؟

د ـ جاء فى الفصل الثالث : « فمثلا ، إما أن يكون المانح كثير المطالب شاكرا للجميل قادرا على العطاء أو البوح بسر أو البيع او تحضير أو أنه قد يسمح للبطل بأن يحصل على وسيط ، ، (ص ١١١) . وهذه العبارة الملتوية الغامضة انما جاءت للتعبير عن فكرة واضحة بسيطة نرى أن تترجم بالطريقة التالية : « وعلى هذا النحو مثلا فان المانح الشكور أو الذى أجرى للبطل اختبارا يمكنه أن يهب البطل الاداة السحرية ، أو يدله على مكان وجودها ، أو يبيعه اياها ، أو يصنعها له ، أو يهىء له أسباب العثور عليها ، الخ . . » .

هـ ـ جاء فى الفصل الرابع : « اذا كان استلام الوسيط السحرى يتبعه حل المهمة فهذه حالة اختبار الشخصية المانحة للبطل » (ص١٣٧) . والجملة صريحة الدلالة على أن العمل الاول هو استلام « الوسيط السحرى » والعمل الثانى هو « حل المهمة » والحال أن الترتيب معكوس فى كلام « بروب » فهو يقول : « فاذا تلا انجازَ البطل المهمة حصوله على الاداة السحرية ، كأن الأمر متعلقا بامتحان يجريه المانح للبطل » .

و ـ جاء فى الفصل الخامس : يعطى الشيء المفقود ، اختياريا ، بعض الاخبار عن نفسه (. . . .) فطائر النار والريشة التى يتركها خلفه تشكل واحدة من أكثر الخصائص والأمثلة» (ص١٥٤) ، وقد قابلنا هذا الكلام بما قاله « بروب » فى هذا الصدد فوجدنا بين القولين بونا . فترجمة قول « بروب » هى : « يمكن للشيء المفقود أن يظهر رغما عنه (. . .) ، ولنا فى طائر النار وريشته التى تركها خلفه مثال من أكثر الأمثلة بيانا وجمالا » .

ز ـ جاء فى الفصل السادس : « على أن هذه الهوية خاضعة لتقييدات معينة ، ويمكن الاستيثاق من ثلاثة أنواع من المساعدين :

(١) مساعدين شائعين يمكن أن يحققوا (بطريقة ما) كل وظائف المساعد الخمس . وفى المادة المدروسة يحقق المهر كل هذه الخصائص الوظيفية فقط »

(ص١٦٢) . ان قارىء هذه الجملة يستوقفه لفظ « الهوية » ولفظ « الاستيثاق » ، ومهما قلب النظر فلن يظهر له فيهما وجه للمعنى . ثم انه يتعين عليه أن يفهم أن « المهر » لا يستطيع أن ينجز الا هذه « الخصائص الوظيفية الخمس » ، والحال أن الحصر متعلق بالمهر نفسه لا بالخصائص . فهو الحيوان الوحيد الذى يقوم بها جميعا . والترجمة التى نرتئيها هى التالية : « على ان هذا التطابق (بين الأدوات السحرية والمساعدين السحريين) يخضع لبعض التقييد ، ويجوز لنا أن نميز بين فئات ثلاث من المساعدين :
(١) مساعدون كليون بامكانهم أن يضطلعوا (بأشكال مختلفة) بوظائف المساعد الخمس ، وليس في مدونتنا الا الحصان مساعدا من هذا القبيل » .
ح ـ جاء فى الفصل السابع : « وتعالج حالات معينة من هذا النوع بطريقة ملحمية » (ص١٦٧) . يتعلق الامر ههنا بطرائق ظهور الشخصيات وأوقات ظهورها فى صلب الخرافة . ويتوقف « بروب » عند الوضع الاولى الذى تنطلق منه الخرافة ، فيشير الى أنه ربما بدأ بتقديم الباحث أو الضحية . وفى الحالة الثانية تتخذ الخرافة مسارا مخصوصا يظهر فيه البطل شجاعا منقذا ، وما يقوله « بروب » « هو أن «بعض الحالات التى من هذا القبيل تنحو فى تطورها نحوا ملحميا » . فحديث « بروب » يتصل بطريقة تطور الخرافة داخليا ، بينما يفهم من الترجمة أن مناط الحديث على طريقة تحليل الخرافة .
ط ـ جاء فى الفصل الثامن : « يجب أن تدرس الحكاية على أساس المفاهيم الدينية » (ص١٧٧) ، والمعنى هنا واضح لا يقبل تأويلا ، الا أنه بعيد كل البعد عما قاله « بروب » . فهو يدعو الى الاستفادة من المنهج المقارنى والمنهج التاريخى لفهم بعض وجوه التماثل بين مقومات الخرافات فى مختلف رواياتها وصلة ذلك بالممارسة الدينية . ويقول : « يتعين على الابحاث المورفولوجية أن تستعين فى هذا المجال بدراسة تاريخية ، الا اننا لا نستطيع أن ننصرف الى هذا فى الظرف الراهن . وبعد ذلك يجب أن تدرس الخرافة فى علاقاتها بالتمثيلات الدينية » .
ى ـ جاء فى الفصل التاسع : « ان فهم تشكيل الحركات ليس له أى أثر اطلاقا .

ولا يوجد مؤشر واضح أيضا . لكن يمكن سرد العديد من الحالات الواضحة (ص١٨٣) . علينا أن نذكر أن هذه الجمل جاءت اثناء حديث « بروب » عن المقاطع المكونة للخرافة وصور تطورها ، والمترجمان يضعان كلمة « حركة » لترجمة (Move) الانجليزية فى حين جاءت الترجمة الفرنسية مستعملة لكلمة (Sequence) وترجمتها « المقطع » . ولكن ليس هذا جوهر الموضوع ، وانما مصدر الاشكال ما قد يذهب اليه ذهن القارىء من أن فهم « تشكيل » (!!) الحركات لا أثر له . فالفهم وعدم الفهم سيان . والحال أن « بروب » انما قال : « علينا أن نبين بادىء ذى بدء أن طرائق الترابط بين المقاطع ليس له فى هذا المجال أثر . ولا توجد مقاييس دقيقة فى هذه المسألة . على أننا سنورد فيما يلى أمثلة لها حظ كاف من الوضوح » .

إن انتقاءنا لمثال واحد من كل فصل من فصول الكتاب لا ينبغى أن يستنتج منه أن هذه هى الحالات الوحيدة التى عثرنا عليها ، وانما أردنا أن نبين أنها شائعة فى كل مراحل الترجمة . وسوء الفهم الذى وقع فيه المترجمان لا يقتصر على الجمل والتراكيب وانما هو ماثل أيضا فى الالفاظ . وحسبنا هذه الامثلة شاهدة على ذلك :

الصفحة	اللفظ الاعجمى	ترجمة باقدر ونصر	المقابل المقترح
52	les études	النتائج	الدراسات
54	corpus	المادة العلمية	المدوّنة
56	intuition	الغريزة / البداهة	الحدس
66	principe	قانون	مبدأ
70	questions	اسئلة	مسائل / قضايا
76	monotonie	تكرار	رتابة

77– 118	succession	ترتيب/تبادل	تتابع
79	dẹductive	استنتاجية	استقرائية
82	liste	سلسلة	قائمة
83– 88	interdiction	التحذير/المحاذير	المنع/النهى
85	agresseur	الشرير	المعتدى
94–85	méfait	سوء الطالع/سوء الحظ	الاساءة
114	communication	توحيد	اتصال
129	épreuve	محاكمة	امتحان
136	ressemblance	قرابة	تشابه
165	norme	قانون	قاعدة

ولعل هذا الذى ألمحنا الى طرف منه قد مهد السبيل الى ظاهرة نعتقد أنها كانت عيبا أساسيا من عيوب هذه الترجمة ، اذ أنها لا تقتصر على الإيماء الى سوء الفهم ، وانما تضيف اليه التسرع واللامبالاة ، حتى أن المترجمين لم يعنيا نفسيهما بمراجعة النص المترجم ومقابلته بالنص الاصلى . ولو فعلا لخلّصا عملهما من هنات ما كان أغناهما عنها وأغنانا عن الاشارة اليها . فهما يثبتان لفظ «الانثروبولوجيا» (ص٥٢) بدل « الاثنوغرافيا » ، والاولى علم الاناسة والثانية علم الاجناس. ويتحدثان عن « اربعمائة نص » (ص٥٣) بدل « ستمائة » . ويقولان « سنتحدث عن الدراسة التاريخية للحكاية هنا » (ص٥٤) وكان ينبغى أن يقولا « لن نتحدث . . . » . وتسقط جملة كاملة (ص٥٨) فلا ينتبهان اليها ، وهى كما يلى بين معقفين : اذا اشتملت حكاية على قتال مع تنين فهى حكاية [« صراع مع التنين » ، واذا تدخل « كوشتشاى » فى حكاية سميت حكاية] « كوشتشاى » . ويذكر اسم « آرن » (ص٧٤) ويسكت عن « طومبسون » . ونجد عبارة « قطعة معقولة » (ص٧٦) مكان

« قطا رئيا » ، وعبارة « قيصرهم » (ص٨٤) مكان « صغيرهم » . وتصبح « الكلبة » عند المترجمين « المنحرفة » (ص٦٨) . أما « الفطائر المسمومة » فتغدو عندهما « حبوبا منومة » (ص٨٨) . « والاسطبل » تصبح « ذرية حيوانات » (ص٩٠) . وهما يجعلان « السيف » « مهورا » (ص٩٥) و«الفصل السابع» « سادسا » (ص١٠٠) ، « والجنى » « شبحا » (ص١٠٢) ، و« الثعلب » « ثورا » (ص١٠٣) ، و« الطيور الصغيرة » « أشخاصا سذجا» (ص١٠٣) ، « السلبية » « سليمة » (ص١٠٦) ، « الجرعات الثلاث » « ثلاثة أنواع » (ص١٠٧) ، و« العكسية » « سلبية » (١٠٩) ، و« الغراب » « أرنبا » (ص١٢١) ، « والفاصل المكانى الكبير » « عائقا فراغيا عظيما » (ص١٢٦) ، و« الموقد » « فرنا » (ص١٦١) ، « وصغار الماعز » « اطفالا » (١٩١) ، « والمعزاة » « شاة » (ص ٢٠٦) ، « والناى العجيب » « الخمسة العجيبين » (ص٢٠٦) ، و« الدراسة » « بداية » (ص٢١٣) ، و«العربة» « شباكا » (ص٢٧١) ، و« التنين » « حية » (ص٢٧٢) ، و« الزوجة » « زميلا » (ص٢٨٥) . الى غير ذلك .

هل ان هذه الاخطاء جميعا نتيجة تغاضى المترجمين عن التدقيق ، أم إن بعضها ناشىء عن تبدل بعض المفردات فى طبعة الكتاب الثانية ؟ لا نستطيع أن نجزم بالجواب الصحيح الا إن قابلنا بين الطبعتين الروسيتين .

غير أن هذه الطريقة المتوخاة فى الترجمة تبلغ أوجها حين يتاخم النص العربى اللامعنى ، مما يجعل استفادة القارىء من الكتاب محدودة ، وان شئت قلت انها منعدمة أحيانا . وقد وقفنا على حالات معينة يغيب فيها المعنى غيابا تاما . ولولا أننا عدنا الى الترجمة الفرنسية لما تبين لنا فى هذه الحالات وجه للمعنى . من ذلك هذه الجملة :

« من الممكن فحص أشكال الحكاية التى ستكون مطابقة تماما لمورفولوجيا التكوينات العضوية » (٤٨) . فكيف نفحص شيئا لم يوجد ؟ وكيف ندرك

التطابق بين أمرين غير متجانسين هما أشكال الحكاية ومورفولوجيا التكوينات العضوية ؟ ان الصورة الأصلية التى جاء عليها هذا الرأى هى التالية : « ان دراسة الاشكال واستخلاص القوانين المتحكمة فى البنية أمر يمكن انجازه فى مجال الحكاية الشعبية الفلكلورية بدقة تضاهى الدقة التى ندرس بها مورفولوجيا التكوينات العضوية » . وكيف لامرىء أن يفهم القول المنسوب الى « غوته » فى مطلع الفصل الاول :

« يقدم تاريخ العلوم دائما صورة حسنة من الوجهة الافضل » ؟ (ص٥١) مامعنى هذا ؟ وأى قارىء يستطيع أن يفك رموزه ؟ وأنى له أن يخلص الى حقيقة قول « غوتة » وهو :

« يكتسى تاريخ العلم دائما صيغة شديدة الاهمية بالنسبة الى الوضع الذى نكون فيه » ؟

ونجد أحيانا أن الجملة تنطلق من عبارة معناها بين وتنتهى بكلام لا معنى له . من ذلك قول المترجمين : « هناك أيضا بدايات غالبا ما تقدم نفس التطور كحكايات تبدأ ببداية A » (ص٩٤) . لن نقف عندما تتصف به العبارة من التواء ، فلهذا أوانه ، بل نقتصر على مقابلة هذا الكلام بما قاله « بروب » وترجمته :

« ثمة بدايات اخرى تتطور غالبا على النحو نفسه الذى يوجد فى الخرافات المبدوؤة بالوظيفة Aأى وظيفة الاساءة » . ويمكننا أن نختم هذه الامثلة بشاهد نستمده من مقال « بروب » الذى ترجمه « باقادر » و« نصر » بـ« التحولات فى الحكاية الخرافية » وكان ينبغى أن يقولا كما قال الخطيب قبلهما « تحولات الخرافة العجيبة » اذ المقصود منه هو التحولات التى مرت بها الخرافات عبر العصور ، لا تلك التحولات التى تتضمنها الخرافات . وقد جاء فى هذا المقال : « ان مراحل البحث والعقبات . . الخ يمكن أن تكون هى نفسها أيضا أساسا ولكنها تختلف فى تحقيقاتها فى أخيلة » (ص٢٦٥) . هذا ما ذكره المترجمان ، وهو كما

ترى يستعصى على الفهم استعصاء . أما ما قاله « بروب » فهو : «ان مراحل البحث والعراقيل وغير ذلك يمكنها دائما أن تتطابق من حيث الجوهر دون أن تتطابق فى الظاهر » .

على هذا النحو نلاحظ أن المعنى ـ وهو ركن الترجمة الركين ، خصوصا عندما يتعلق الامر بدراسة علمية أو شبه علمية ـ قد أصابته فى ترجمة « باقادر » و« نصر » صنوف من العلل أقعدته وجعلته كالخيال المتوسم هزالا . لا بل اننا لا نجافى الصواب إن قلنا انه غدا مسخا من المعنى الاصلى الذى أودعه « بروب » كتابه .

على أننا لا نريد أن ننصرف عن هذه الترجمة دون أن نلم بمقوم آخر من مقومات الكتابة لا يقل عن المضمون شأنا ، ونعنى به الصياغة .

٤ـ الصياغة :

يتعين علينا بادىء ذى بدء أن نقف هنيهة عند فكرة عبر عنها « باقادر » و« نصر » فى تصديرهما ، اذ أخذا على « الخطيب » أنه جعل تقديمه لكتاب « بروب » متسما بصبغة أدبية ، فتحدث عما يمكن أن يغنمه درس النصوص الادبية من المنهج الوظائفى الذى استنه « بروب » فى تحليل الخرافات والرأى عند المترجمين أن : « هذا المدخل ينحو منحى أدبيا فى حين أن التمهيد الذى صدرنا به ترجمتنا ذو طابع فولكلورى ، ذلك أن الكتاب فى أساسه بحث فى الفولكلور » (ص٩) .

ان هذا الرأى ـ وان لم يكن خاطئا فى ذاته ـ قد غمط كتاب « بروب » بعض حقه . ذلك أن « بروب » باحث فى الفولكلور مافى ذلك شك ، الا انه الى ذلك شكلانى . والشكلانية كما بينا منهج يريد أن يحدد ما به يكون الادب أدبا ، وهو ما سماه « رومان ياكوبسون » بالأدبية ، اضف الى ذلك أن علم القص أو علم السرد (La narratologie) قد أولى كتاب « بروب » منذ ترجم الى اللغات الغربية

أهمية بالغة ، حتى أن هذا العلم غدا مدينا لهذا الرجل . ولم يعد بامكان دارس النصوص السردية أن يتجاهل يد « بروب » عليه . ومن هنا نعتقد أن محو الجدوى الادبية عن الكتاب ، وادانة من يعمل على اظهارها ، وقصر الكتاب على مجال الفولكلور عمل فيه بعض الجور الذى لا يمكننا مسايرة المترجمين فيه .

ان ابداءنا هذه الملاحظة ليس الا مطية للحديث عن أمر آخر نعده أساسا من أسس الترجمة ، وان كان له شأن فى ترجمة النصوص الابداعية أخطر من الشأن الذى له فى النصوص التحليلية والنظرية ، نعنى بذلك الصياغة . ونحن لا نشترط فى كل الترجمات أن تكون عبارتها أنيقة وأسلوبها رائقا . ولكننا أيضا لا نقر ترجمة تأتينا فى عبارة مهلهلة تخرق فى بعض الاحيان أبسط قواعد اللغة العربية .

وقد اصطدمنا اثناء قراءتنا لترجمة « باقادر » و« نصر » بضروب من الاخطاء ما كنا لنشير اليها لولا أنها تواترت تواترا « لا يغنى عنه الطى وترك التبيين » كما يقول ابن حزم (١٢) . وقد بوبنا هذه الاخطاء حسب نوعها .

ـ التركيب :

ولعل أظهر ما نجده فى هذه البابة انابة حروف الجر بعضها عن بعض على نحو لا يستقيم معه التركيب . والشواهد على ذلك أكثر من أن تحصى . وقد اقتصرنا منها على ما يلى : اضاف لـ(ص٨) وصوابه الى . انتمى لـ(ص١٨) وصوابه الى . أثر على (ص٢٠ ـ ٢٢ ـ ٢٨ ـ ٣٣ . . .) وصوابه فى . أسهم لـ(ص٢٧) وصوابه فى . عاد لـ(ص ٢٩) وصوابه إلى . حثّ لـ (ص ٨٥) وصوابه على . يغذي لـ(ص٢٠٣) وصوابه بـ . قدرة فائقة فى (ص١٦) وصوابه على . ومن ذلك أيضا قول المترجمين « الفصل بين مسألة الموتيفات عن مسألة المواضيع » (ص٦٦) . وفى بعض الحالات يسقطان الحرف دون موجب فيقولان : « أطروحات يحاول برهنتها » (ص٣٢) والصواب ان يقال البرهنة عليها .

ويقع المترجمان احيانا فى تراكيب تكاد تكون عامية كقولهما : « ومادام لا توجد دراسة » (ص٧٠) أو كقولهما « كما انه غير صحيح تعريفه للوظيفة »

(ص٤١) . ويبرز هذا على نحو جلى فى تراكيب الحصر ، فهما يقولان مثلا : « كل ما ذكرناه هنا صحيح اذا كان الدين والحكاية الخرافية مفصولين بمسافة زمنية عظيمة » (ص٢٧٢) ، وقد كان عليهما أن يقولا : « ان كل ما ذكرناه هنا لا يصح الا اذا كان الحيز الزمانى الفاصل بين الدين والخرافة العجيبة كبيرا» .
وقد درج المترجمان على تأدية الحصر بلفظ فقط ، وهذا شائع عملهما شيوعا . من ذلك قولهما : « من الممكن البرهنة على ذلك فقط بدراسة دقيقة للتغيرات الجوهرية » (ص١٧٥) ، وهما يضعان لفظ « فقط » مقابلا للفظ (only) ولكنهما يغفلان عن ان لكل لغة شجاعتها . فقد كان الاولى بهما أن يقولا : « لا يمكن أن نبرهن على ذلك الا بدراسة » . وهذه الطريقة التى جنح اليها المترجمان تؤدى فى بعض المواضع الى عدول عن المعنى الذى قصده المؤلف . ولنأخذ هذا المثال شاهدا على ما نزعم . يقول المترجمان : « يمكن فحص أنواع البدايات فقط فى نهاية العمل » (ص٨٣) والمعنى الذى قد يذهب اليه المرء هو أن الامر الوحيد الذى يمكن الفحص عنه فى نهاية العمل هو أنواع البدايات ، والحال أن « بروب » أراد أن يقول شيئا آخر هو : « ولا يمكن الفحص عن أنواع البدايات الا فى نهاية العمل » . وكأن الحصر قد بدا للمترجمين خلوا من الاهمية حتى استغنيا عنه . يقولان : « سنتحدث الآن عن الحكايات ذات الحركة الواحدة » (ص١٩٣) بدل : « لن نتحدث الآن الا عن الحكايات المكونة من مقطع واحد » .

ومما يدخل فى باب التراكيب استعمال كثير الورود فى هذا الكتاب يتمثل فى استخدام حرف الكاف على نحو فيه محاكاة للغات الغربية لا تقره اللغة العربية من قبيل : « عمل كمدرس » (ص١٥) ، «طريقة تدل على ملكاته الممتازة كمعلم» (ص١٦) ، « ينظر للادب كسلاح » (ص٢١) . وعلى الرغم من جريان هذا الاستعمال على ألسنة بعض العرب المعاصرين ، وعلى الرغم مما أثر عن القدامى من أن الخطأ المشهور خير من الصواب المهجور فاننا لا نتردد فى اعتبار هذا الاستعمال خطأ لغويا ، خصوصا وأن اللغة العربية تقدم لنا صيغا

كثيرة يمكن أن نؤدي بواسطتها هذا المعنى ، اذ الكاف فى العربية لا تعدو أن تكون أداة تشبيه .

ـ التعبير :

ـ لكل لغة مستويات فى التعبير تختلف باختلاف المواضيع المطروقة والمقام . لذلك لا يجوز استعمال عبارات عامية فى كتاب علمى مجعول لاهل الاختصاص ، اللهم إلا اذا لم نجد فى رصيد الفصحى ما يستجيب لما نريده من معنى . فما مبرر استعمال « بالكاد » مثلا فى قول المترجمين : « لم يفكر أحد بالكاد فى امكانية مفهوم كهذا » ؟ (ص٨٤) . وكيف نفهم قول المترجمين : « تعذب زوج أب ابنة زوجها من امرأة اخرى » (ص١٤١) . ألم يكن من الافضل استخدام كلمة واحدة هى « الربيبة » ، وتجنب ايقاع القارىء فى سوء فهم ، ذلك أن المجال الحضارى الذى تنتمى اليه الخرافة المتحدث عنها لا يبيح تعدد الزوجات خلافا لما يوحى به ظاهر الترجمة . فالامر يتعلق ببنت الزوج من زوجة سابقة لا من زوجة اخرى ، وقد وجدنا المترجمين يتجافيان عن كلمة الربيبة (ص١٦) و(ص٧٥) .

وقريب من هذا ما نجده فى قول المترجمين « فقدان القيصر للاطفال » (ص١٥٦) . وكأننا بالمعنى المقصود أن القيصر كان له أبناء فقدهم ، وهذا خطأ جر اليه الخلل فى التعبير اذ كان من الاصح القول « عقم القيصر » . ومن هذا القبيل قولهما : « يسافر البطل على الارض » (ص١١٤) بدل « يسافر البطل برا » . وقولهما « ضربة على خلف الرأس » (ص١١٦) بدل « على القذال » . ومن سوء التعبير ما يجر الى تغيير المعنى كقول المترجمين : « عناصر قادرة على التعويض » (ص٢٠٥) ترجمة لقول « بروب » « عناصر يمكن ان تعوض » .

ان عدم تجويد العبارة يجر أحيانا الى التساهل فى الخطأ على غرار ما نجده فى عبارة « صلاتها بعضها البعض » (ص٣١) ولا معنى لهذا القول . كما يقود أحيانا أخرى الى نوع من التكرار الذى تمجه الاذن . ومن هذا النوع قول المترجمين عن « بروب » فى تقديمهما أنه « يطرح أثناء ذلك أطروحات »

(ص٣٢) والطرح الرمى والقذف والابعاد ، أو قولهما : « وجمالها لا يمكن تصديقه او تخيله أو حكايته فى حكاية » (ص١٥٤)

وقد تختلط الحروف على المترجمين فيقولان « يفتقد أحد أعضاء الاسرة شيئاً (ص ٩٥) وهما يقصدان « يفتقر إلى شيء » . وبين الفعلين بون بائن ، اذ افتقر إلى الشيء يعني احتاج إليه . أما افتقد الشيء فتعني طلبه عند غيبته . وهذا مايقصده « أبو فراس » حين يقول : « وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر » . والفعل المقصود في نص « بروب » هو افتقر لا افتقد . ويدخل في باب استبدال حرف بآخر قول المترجمين : « يحاول الشرير أن يخضع ضحيته » (ص ٨٧) والمقصود : « أن يخدع ضحيته » .

التبسيط :

وقد عددناه عيبا من عيوب الصياغة وان كان من الجائز أن ندخله في عيوب المعنى . والتبسيط هو أن يجمل المرء المعنى فيأتي بجزء منه ويسقط جزءا آخر . فهو غير مخطىء تماما وغير مصيب تماماً . ووجود الظاهرة في الكتاب ناشيء - فيما نرى - عن افتقار لغة المترجمين إلى التدقيق والضبط . من ذلك أن عبارتهما « يسرق طائر البقول » (ص ٩٠) لاتوافق كل الموافقة ماقاله « بروب » وهو « يسرق طائر الكركي حبات الجلبان » . كما أن قول المترجمين : « تأخذ أخت فاكهة أخيها » (ص٩٣) لايمكن أن يعد ترجمة دقيقة لما جاء في كتاب « بروب » وهو « تستولي الاخت على الفراولة التي جناها أخوها » . وهذا التبسيط نجده أيضاً في قول المترجمين : « اذا أكلت كعكة سأخبرك » (١٨٧) وقد جيء بهذه الجملة لتقابل قول « بروب » : « ان أكلت خبزتي المعدة من الشعير أخبرتك » . ويقول المترجمان : « في علم الحيوان مثلا لايقع الحوت تحت مجموعة السمك لانه يستنشق الهواء برئتين » (ص١٩٤) . لن نتوقف عند ماقد يذهب إليه القارىء من فهم خاطىء لهذه الجملة منشؤه أن عبارة المترجمين ههنا غير دقيقة ، ولكن حسبنا أن نبين أن كلمة « الحوت » تدخل في مجال التبسيط ، لان « بروب » خص بحديثه نوعاً محدداً من أنواع الحوت فقال :

« في علم الحيوان مثلاً لايعد حوت البال من فصيلة الاسماك لانه يتنفس برئتين » .

ولئن كانت هذه الامثلة التي أثبتناها وغيرها مما لم نثبته لاتسيء إلى كتاب « بروب » في جوهره ، فإنها تلحق به بعض الضرر ، من حيث إنها تعمد إلى طمس الكثير من الجزئيات التي تظهر في الخرافات الروسية (من قبيل أضرب النباتات وفصائل الحيوانات مثلاً) وهي أمور قد تغدو مهمة في الدراسات المقارنة أو في معرفة التطورات التي مرت بها الحياة في روسيا من خلال تلك الخرافات . وفوق هذا فان التدقيق هو السبيل الوحيدة للوصول إلى نتائج علمية في أي مجال من المجالات . فلماذا نركن إلى السهولة والتعميم المخل ان كنا قادرين على التمام أو مايقرب منه ؟ . .

النحو والصرف :

انا نعرض لهذا الجانب على استحياء . ولولا تواتر الاخطاء المندرجة فيه لما أتينا على ذكره . ومهما يكن من أمر فإننا لن نطيل الوقوف عنده . ولم نجد في الكتاب كله إلا خطأً نحوياً واحداً لعله يكون مما تسرب في النص من أخطاء الطبع ، وهو قول المرجمين ان النقاد الماركسيين رأوا في الشكلانية «ظاهرة اجتماعية رجعية بورجوازية وتحريف (كذا) للواقعية الاشتراكية » (ص٢٢) ، أما الاخطاء الصرفية فأكثر عدداً ، منها قول المترجمين : « واحد وثلاثون وظيفة » (ص ٣٠) و«واحدة وثلاثون وظيفة» (ص٤١) وصوابه احدى وثلاثون وظيفة ، وقولهما : « ان عدد الوظائف المعروفة للحكاية الخرافية محدودة » (ص٧٧) ، وقولهما « في كلا الحالتين » (٧٦) وصوابه في كلتا الحالتين ، وقولهما : ان الارسال ذا الطبيعة العدائية والارسال ذا الطبيعة الودية يتطور بنفس الطريقة » (ص١٥٥) وصوابه يتطوران ، وقولهما : « لا تأكل لحمي (. . .) ولاتنساني » (ص١٠١) وصوابه لاتنسني ، ومن الخطأ جمعهما « الاساس » على « أساسات » (ص٣٥) وصوابه « أسس » .

الاخطاء المطبعية :

أن آفة الاخطاء المطبعية قد طما سيلها عندنا حتى كدنا نغض عنها الطرف

وصرنا نراها وكأننا لانراها . ولكننا لانتحدث هنا عن كل الاخطاء المطبعية الواردة في تلك الترجمة ، وانما نشير إلى تلك التي نؤاخذ المترجمين لغفلتهما عنها اذ هي تبعث على سوء الفهم . من ذلك لفظ « التعبير » (ص٢٠٦) بدل « التغيير » ، ولفظ « علامات » (ص١٣٦) بدل « علاقات » ، ولفظ « القيصر » (ص١٥٤) بدل « العنصر » ، ولفظ « التخدير » (ص٢٠٣) بدل « التحذير » ، ولفظ « هون » بدل « هوة » (ص١٩٥) ، ولفظ « مسارا » (ص٩٤) بدل « مساويا » ، وعبارة « طائرة النار » (ص١٤٩) بدل « طائر النار » ، وفعل « تقلع » (ص١٠٣) بدل « تقطع » ، وحرف « من » في « تتعارض منها » (ص٧٨) بدل « معها » . ان لهذه الاخطاء المطبعية من الخطر مالايخفي ، خصوصاً وأنها ليست من فئة الاخطاء التي ينتبه اليها القارىء ، ويستنتج صوابها من السياق . والحق أنها أخطاء تغض من قيمة الكتاب وتحد من حظ الافادة منه .

هذه جملة من الملاحظات عنت لنا ونحن نطالع هذه الترجمة . ولاشك أنها تتفاوت خطراً . ولعله كان الاجدر بنا ألا نبدى بعضها وأن نقدم بعضها الاخر في لهجة اقل حدة وأكثر تسامحاً . ذلك أن النقد أسهل من الابداع . وقديماً قال : « العتابي » (ت ٢٢٠هـ .) : « من قرض شعرا أو صنع كتاباً فقد استهدف للخصوم واستشرف للالسن ، الا عند من نظر فيه بعين العدل ، وحكم بغير الهوى ، وقليل ماهم »[١٣] .

واننا لنرجو ألا يكون في حديثنا عن هذه الترجمة حيف ، وأن يتسع لها صدر كل من الاستاذين « أبو بكر أحمد باقادر » و« أحمد عبدالعظيم نصر » ذلك أن غايتنا منه علمية صرف . فنحن نريد أن نسهم ـ بالقسط الذي نستطيع ـ في بناء الثقافة العربية التي لا قوام لها في رأينا الا بشيء من الدقة والصرامة ، حتى لاتصير طاقاتنا إلى هدر . ولا نبني على جرف هار ، ونعتقد أنه من الواجب علينا أن نشكر الاستاذين المترجمين على الجهد الذي بذلاه في هذه الترجمة . ولاشك أن تنقية الكتاب من بعض الهنات التي علقت به ستكون كفيلة بابراز هذا الجهد على خير وجه .

الهوامش

(١) نظرية الادب . نصوص الشكلانيين الروس .

Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Editions du Seuil, Paris, 1965, P.33.

(٢) تزفيتان تودوروف : انشائية النثر

Tzvetan Todorov : Poétique de la prose.

Editions du Seuil. Collection Poétique . Paris, 1971, P 10.

(٣) كلود ليفي شترس : الانثروبولوجيا البنيوية .

Claude Levi–Strauss : Anthropologie Structurale. T2. Editions Plon, 1973. Article : La structure et la forme.

(٤) تزفيتان تودوروف : انشائية النثر ، الفصل الاول : تراث الشكلانية المنهجي ص ص ٩ ـ ٣١ .

(٥) كلود بريمون : منطق القصص ، الفصل الاول « الرسالة السردية » ص ص١١ . ٤٧

Claude Bremond : Logique du récit. Editions du Seuil, 1973.

(٦) غريماس : علم الدلالة البنيوي ، فصل بحثا عن نماذج التحول ص١٩٢ .

Greimas : Sémantique Structurale. P.U.F. Paris, 1986.

(٧) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر ، وأحمد عبدالرحيم نصر ـ النادي الادبي الثقافي بجدة ١٩٨٩م .

(٨) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الخرافة . ترجمة وتقديم : ابراهيم الخطيب . الشركة المغربية للناشرين المتحدين . ١٩٨٦م .

(٩) الطبعة الفرنسية التي اعتمدناها هي :

Vladimir Propp : Morphologie du conte. Traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov er Claude Kahn. Editions du Seuil, Collection Poétique, Paris, 1970, P16.

(١٠) شارل بلا : مقال « حكاية » في دائرة المعارف الاسلامية ، الطبعة الجديدة (بالفرنسية) ، الجزء الثالث ، ص ص٣٧٩ ـ ٣٨٤ .

(١١) ان ماينسب إلى « بروب » من اقوال من الان فصاعداً من ترجمة كاتب المقال .

(١٢) ابن حزم : طوق الحمامه . تحقيق د . الطاهر أحمد مكي . ط٢ دار المعارف مصر ١٩٨٠م ص ١٦ .

(١٣) ابن عبد ربه : العقد الفريد . تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وابراهيم الابياري . دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ ١٩٨٦ ، ج١ ، ص٣ .

ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي

تحقيق : أيمن ميدان

على الغيضـاوى

لا تزال المجلات العلمية [١] والمؤسسات الجامعية [٢] تطلع على الناس بمجاميع شعرية محققة مضبوطة يصنعها علماء رسخت في التحقيق أقدامهم إذْ ألّموا بمدارسه وزاولوه وجربوه . ومن لاتزال اشعارهم تجمع على أيامنا هم شعراء مقلون أو شعراء مذاهب وأهواء . فكأننا بأهل العربية اطمأنوا على الشعراء المشاهير منذ زمن بعيد . لأن شعرهم كان قد شرع في جمعه ونشره نشراتٍ علمية منذ نهاية القرن الماضي على يد المستشرقين خاصة .

ثم نشط جيل من علماء مصر منذ الحرب الأوروبية الثانية وقليل من سائر بلاد المشرق لإعادة ماصنعه هذا المتشرق أو ذاك في شعر شاعر [٣] أو للاعتناء بجمع من لا يزال شعره تفاريق بين ثنايا المخطوطات وفي كتب الأدب . [٤]

تقديم « ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي » ماديا

إذن يتنزّل عمل الأستاذ ميدان ضمن إعادة ماصنعه في شعر عمرو مستشرق في بداية القرن الحالي . [٥] ولئن كان ديوان عمرو على يد كرنكو هزيلا في صحائف معدودة[٦] فقد استحال ضخما ثقيلا على يد الأستاذ المحقق فقد جاء العمل في سبع وسبعين وستمائة صفحة (٦٧٧ص) بغض النظر عن الإهداء وعن مقدمة الدكتور طاهر مكي . [٧] وفيها ثناء على متانة لغة المحقق .

وتتوزّع هذه المئات من الصفحات على تمهيد في ١٠ صفحات (من ص ٣ إلى ص ١٢) وعلى قسمين اثنين تعلّق أولهما « بتاريخ قبيلة تغلب » وتفرّع إلى خمسة فصول استغرقت ستّا وخمسين ومائة صفحة (من ص ١٣ إلى ص ١٦٩) وتعلّق الثاني بـ « عمرو بن كلثوم وديوان شعره » وتفرّع إلى ستة فصول استغرقت تسعا وستين ومائتي صفحة (من ص ١٧١ إلى ص ٤٤٠) .

أما البقية ـ ثلث الكتاب تقريبا ـ فمنها ثلاث صفحات (من ص ٤٤١ إلى ص ٤٤٤) لـ « بعض مصوّرات الأصول الخطية » أي لشرح المعلقة .

واستغرقت «الفهارس الفنية المتنوعة» الصفحات من ص ٤٤٥ إلى ص ٦٠٩) وهي أحد عشر فهرسا مختلفا . ثم استغرق عرض « مراجع ومصادر [هكذا !] الدراسة والتحقيق » [هكذا !] ٦٢ صفحة (٦١٠-٦٧٢) واستغرق « فهرس محتوى الكتاب » ٥ صفحات (٦٧٣-٦٧٧) زد على ذلك صفحتين للملخص للعمل بالاسبانية .

تقديم « ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي »

يحسن بنا قبل النظر في « تمهيد » المحقق لعمله أن نعقّب على عنوانه فمن شاهد ضخامة الكتاب ووقع نظره على العنوان استغرب وبهت . أنّى لعمرو أن يكون له هذا الشعر الكثير الذي يملأ سفرا على هذه الدرجة من السمك ؟!

ألم يقل ابن ميمون (تـ ٥٩٧ هـ) في « منتهى الطلب من أشعار العرب »[٨] « وقال عمرو بن كلثوم التغلبي وليس في ديوانه سواهـا إلا قطيعتـان من الشعر » ؟

ألم يقل الأصمعيّ ٢٤٨ هـ) في « فحولة الشعراء »[٩] : « قلت* فعمرو بن كلثوم قال ليس بفحل » ؟![١٠] ؟! ولا يخفى أن من معاني الفحولة عنـد الأصمعي فضلا عن «جودة السبك وبراعة المعنى» وَفْرة الشعر أيضا بدليل قوله عن الحويدرة « لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا » .[١١]

وقد ذكر لنا المحقق أنه استعمل مخطوطة نسخت في القرن السادس . ولسنا ندري مادليله ولسنا نشك في أن ابن ميمون كان ينتخب الأشعار من دواوين لديه وكلامه الذي سبق ذكره يدل على أن ديوان عمرو كان بين يديه !

وعندما يتصفح القاريء المتبصر صحائف الكتاب يفرخ روعه لأنه سينتظر طويلا حتى يجد ديوان عمرو . إذ دونه وذلك مئات الصفحات وسمى الكتاب ديوانا . والأمر محرج أشد مايكون الحرج .

نقد التمهيد

ذكر لنا الأستاذ المحقق بعد الديباجة وبعد التغني « بالأحاسيس الراقية »[١٢] والأحلام العذبة أن الداعي الذي دعاه إلى هذا العمل هو مارآه في نشرة فـ كرنكو

من « بعض التعليقات البسيطة » « والتراجم المبتسرة » و « مايعتري هذه النشرة من جوانب قصور كثيرة ومتنوعة منها : أخطاء في الضبط وأوهام في القراءة » يضاف إلى ذلك مارآه في النتف والأبيات المفردة والمقطوعات من افتقار إلى الشرح ومن إغفال لذكر مصادر التخريج فضلا عن الإعراض عن مقدمة تترجم لعمرو ولقبيلته « وتاريخها الحافل الطويل »(١٣) وأشار المحقق أيضا الى النشرة التي اقتبسها لويس شيخو من « المشرق » وطرحها في كتاب مستقل للجمهور الواسع ونبه على الوهم الذي وقع فيه .

ثم سعى المحقق في تمهيده بعد هذه التوطئة المشرعة لعمله إلى عرض مراحل عمله بقسميه وفصولهما في صفحتين (٦/٥) ثم عرَّفنا في الصفحة السابعة بالأصول الخطية للديوان وهما نسختان اثنتان :

« الأولى محفوظة بمكتبة الفاتح بتركيا ومنها مصوّرة بمعهد المخطوطات العربية بالقاهرة » و « الثانية بالمكتبة العباسية بمدينة البصرة » وهو لم يرها وإنما وصفها نقلا عمَّن رآها فهي عبارة عن « مجموع شعريّ ينسب لأبي [هكذا !] بكر بن دريد ويقع في ٥٦٠ صفحة وقد كتب بخط واضح إلا أنه مليء بالتحريف والتصحيف »(١٤) ولسنا ندري لم وصف نسخة لم يرها ولن يتمكن من استعمالها لأنه لم يظفر بها لأسباب تتجاوز طاقته . وكان أولى له أن يصف مصوّرة النسخة التركية وعلّلنا النفس بالمنى طمعا في أن يعود إلى وصفها عندما ينتقل إلى القسم الخاص بديوان عمرو ولكنه لم يضف شيئا ذا بال عدا ذكر رقم مصوّرتها في القاهرة وهو ٥٧٨ وذكر أن ديوان عمرو ماخلا المعلقة يقع ضمن مجموع وهو يستغرق منه الأوراق من ١٤ إلى ١٩ وتاريخ النسخ القرن السادس(١٥) .

ثم انتقل للحديث عن النسخ الخطية للمعلّقة فذكر منها ثلاثا : الأولى بشرح الجواليقي وفيها نسخة خطية بباريس والثانية بشرح الضرير الجرجاني ومنها نسخة بباريس أيضا منها مصورة بدار الكتب المصرية والثالثة بشرح عبدالرحيم القُشيري ومنها نسختان بدار الكتب المصرية واضطر ثانية إلى أن يعتمد على شرح القشيري(١٦) .

وحاول أن يذكر مايسميه الناس منهجا في التحقيق ـ عامدا إلى منهج المدرسة السكسونية أي مبيحا لنفسه تصويب الأصل الخطي في المتن عندما يكون واثقا

أما إذا اعتراه الشك فيشير إلى مايظنه الصواب في الهامش[١٧] وخلص في ختام التمهيد إلى التعبير عن تواضع العلماء الذي يجعله لا يدعي في العلم معرفة وإلى التنويه بفضل اساتذته .

بدا لنا الأستاذ ميدان ـ من خلال هذا التمهيد ـ مغاليا في انتقاد نشرة كرنكو وكأننا به يهوّل الأمور حتى يحملنا على الاقتناع بمشروعية عمله . وسنعود إلى تبيان هذا في إبّانه لأنه سيفصّل لاحقا ماأجمله في التمهيد .

وبدا لنا أيضا أن التمهيد في مجال عمل المحققين ـ ينبغي أن يكون دقيقا . سواء بالنسبة إلى نقد النشرات السابقة إن وجدت أو بالنسبة إلى وصف النسخ الخطية ويحسن أن تكون أكثر من واحدة وإن كانت بعض المدارس تفضل أقدم النسخ فإن البعض الآخر قد يجد في نسخة ـ ولو تأخرت في الزمان ـ أفضل مما قد تتوفر عليه ماهي أقدم منها . وإذا ماكانت المدرسة اللاتينية تعتدّ بإحدى النسخ الخطية أصلا يقاس عليه فإن المدرسة السكسونية تعتد بالنسخ المتعددة وتوفّق بينها[١٨] . ولسنا نشك في أن الأستاذ ميدان يعلم هذا علما دقيقا فما باله . والحال هذه لا يعتمد إلا نسخة واحدة ؟! مهما تكن العوائق فلا سبيل إلى التفحم .

أشرنا سابقا إلى أن العنوان على غلاف الكتاب يُحرج وهانحن نعلله ، لأن القاريء لا يسعه إلا أن يتساءل إن كان العمل مجموع شعر قبيلة تغلب أم هو مجموع شعر شاعر تغلبي .

وإذا كان المجموع لشاعر تغلبي فهل العمل في روحه وتصوره تحقيق ديوان وضبطه أم هو من قبيل عمرو بن كلثوم : الرجل وشعره ؟

ينبغي في رأينا أن يكون العنوان متفقا والمقصد .

فقد خصص الأستاذ المحقق قسما بأكمله هو القسم الأول وفرّعه إلى خمسة فصول كان الأول في نسب تغلب مذيّلا بجداول ثلاثة[١٩] وكان الثاني في منازلها وشفع بخريطة لتوزيع القبائل العربية في ق ٧ للميلاد . والثالث لديانة تغلب في الجاهلية والرابع لأيام تغلب والخامس لموقف علماء العربية من شعر تغلب .[٢٠]

يبدو لنا هذا القسم برمته مفتعلا . إذ كان يكفي التعريف بالشاعر بنسبته إلى قبيلته والتعريف بها في إيجاز والإشارة إلى من شابه شعره شعر عمرو .

أما وقد اختار الأستاذ ميدان هذا الاختيار ـ وذاك من حقه ـ فمن حقنا أيضا ان نسائله عما أضافه الى معرفتنا بتغلب وبمنازلها وبشعرائها وماالفائدة من التبسّط في موقف علماء العربية من شعر تغلب كما لو كانوا كلفوا به دون أن يهتموا بشعر القبائل الأخرى ؟ مارأى الأستاذ ميدان لو رأى اهتمام العلماء بشعر بني أسد مثلا ؟ مارأيه لو رأى اهتمامهم بشعر تميم ؟

وما الفائدة من تمييزه بين النحاة واللغويين ؟ لا نرى أن علماء العربية القدامى يتمايز منهم الصرفيّ عن النحوي وعن اللغويّ ؟

ولّما كان الأستاذ ميدان اختار ماقد اختار من إسهاب وإطناب في تاريخ تغلب فإنّا نرى أنه كان يستحسن ـ في نظرنا وفي الرأى مخطيء ومصيب ـ أن يهتم في الفصل المخصص لنسب هذه القبيلة بمسألة بديهية أولى نعني جنس هذا الجدّ الأعلى تغلب أذكر هو أم أنثى . ففي ذلك أكثر من رأي . ومن تلك الآراء ماانبنت عليه النظريات . لقد سارع الأستاذ ميدان فقرّر ـ وما أكثر مايسارع ويقرّر ـ أنّه « تغلب بن وائل بن قاسط بن هنب . . » ولم تدع له ثقته بمصادره من كتب الأنساب والمعاجم أيّ قدر من الحيرة العلميّة فوثب على هنْب ليحدّثنا عن فتح النون فيها . بينما عنت له أشعار تؤنّث تغلب ومنها بيت لعمرو في الصفحة الثامنة والخمسين .

ليهنِيء تـــــراثي تَغْلِبَ ابنـــــةَ وائـــــلٍ

إذا نـــزلـــوا بـــين العُـــذيْب وخفّـــانِ[٢١]

وتجاوز الأستاذ المسألة بأن ترك البيت غفلا من كل ضبط عدا الكلمتين الأخيرتين .

فقد كانت تغلب تؤنّث في الشعر الجاهلي ولكنّ النسابين ـ في القرون اللاحقة ذكروها . وليست الأسباب خافية ولكن دون أن نغالي مغالاة من ذهب إلى أن تأنيثها دليل على أن مجتمع شبه الجزيرة عرف نظام سلطة الأمّ[٢٢]

أمّا بالنسبة إلى الفصل الثاني وفيه حديث عن منازل تغلب فلماذا التعويل على خارطة تنزّل القبائل في زمن متأخر (القرن السابع) والأستاذ يؤرّخ لتغلب ؟ فكان من باب أولى وأحرى اعتماد خرائط تبينّ الهجرات المتدرّجة المتعاقبة لهذه

القبيلة ابتداء من نزولها في الحجاز حتى وقعة خزاز ثم خروجه من الحجاز بعد حرب البسوس ثم هجرتها إلى الجزيرة مما يلي مشارف الشام .

أما أن نعوّل على أسماء المواضع التي وردت في الأشعار فإنا لا نخرج من دائرة مغلقة . فمعاجم البلدان وغيرها استمدت ذلك من الشعر إضافة إلى أن الكثير من المواضع تتشابه فيه الأسماء زيادة عما يمكن أن يكون من اختلاق الشعراء لغايات فنية صرفة (إحداث جرس ما في البيت) . فلابد من مؤازرة مايرد في الشعر من أسماء مواضع بمصادر أخرى كتلك التي يستعملها المؤرخون وعلماء الآثار وكم ينبهون على الأوهام !

أما بالنسبة إلى الفصل الذي عُقد لديانة تغلب فهو هزيل لا يتجاوز النقول العشوائية . ألحّ الأستاذ ميدان على تنصّرها وذهب مذهب من رآه قبيل الاسلام وأهمل وثنيتها وليس يخفى على أحد أن شبه الجزيرة لم يعرف دينا قوميا فكان لسائر القبائل آلهتها المحلية زيادة عن انتشار عبادة اللات والعزى عند كثير من القبائل . فإن كان لبكر ـ وهي أخت تغلب ـ عوض والمحرّق أفلا كان لتغلب أوثانها ؟

ولعل أطول فصل في هذا القسم الأول هو فصل أيام تغلب ولا غرابة في ذلك فقد عمد الأستاذ ميدان إلى الجمع واللم كأن قارئه يعسر عليه الظفر بـ « أيام العرب في الجاهلية » لجاد المولى وصاحبيه . وكان بإمكان الأستاذ أن يتساءل على الأقل عن صلة تغلب بملوك الحيرة وعن صلتهم بملوك كندة . فالظاهر أن قتل عمرو بن كلثوم لعمرو بن هند[٢٣] لا يمكن ان يفسر بتلك الأخبار التي تداولتها كتب الأدب وتناقلها الإخباريون والمؤرخون ولم تكن تخرج عن مفهوم العِرض . بل قد يكمن بسبب قتله إياه في التصدي لسياسة عمرو بن هند تجاه بعض القبائل العربية . ولسنا نحمل الأستاذ ميدان على أن يرى رأينا ولكن نستغرب نزعته الواثقة المطمئنة .

ثم لا يسع القاريء إلا أن يتساءل أين شعر عمرو بن كلثوم من كل هذا الإطناب في القسم الأول ؟

وقد ذكر الأستاذ ميدان شعراء تغلب فهل يمكن أن يكون شعرهم حساسية أو مدرسة أو اتجاها في الشعر الجاهلي ؟

لا نظن ذلك . إذ قد يتشابه شعر شعراء وإن كانوا من قبائل مختلفة بحكم التشابه في طريقة قول الشعر فمنهم المرتجل ومنهم المحكك وقد يتشابه الشعراء على اساس رواية هذا لذاك وقد يتشابهون على اساس المجايلة .

ولكن الرأي عندنا أن الأستاذ ميدان بقي ـ وهو يشتغل بهذا العمل ـ مأخوذا بدواع قديمة لأنه كان اهتم في عمل سابق بشعر قبيلة على غرار جمهور من الباحثين في جامعة القاهرة في فترة من الفترات[٢٤] فاستخدم في تحقيق ديوان مفرد ماكان استخدمه من أداة في مجموع شعر قبليّ .

ثم انتقل الأستاذ ميدان إلى القسم الثاني[٢٥] ونحن لا نزال ننتظر تحقيق الديوان ولكن المِطال اتصل واطّرد .

إذ عرّج بنا في الفصل الأول على سيرة عمرو وماتصل بها من مولد وذرية ووفاة وهو ماكان يختزله محقق في المقدمة .

أما وقد اختار الأستاذ ميدان هذا الاختيار فما الذي أطرفنا به في الترجمة لعمرو ومن ذكرهم من ذريته ؟

لم يزد فيما ذكره عن النقل من المصادر إلى تكرار في الأبيات وشرح بعض الكلمات .

ولم يكن في فصله الثاني المتعلق بالأصول الخطية للديوان أحسن حالا إذ لم يدقق لنا وصف النسخة التي اعتمد واستأثرت نسخة المعلّقة بشرح القشيري بأوفر نصيب من كلامه .

أمّا في نقده لنشرة كرنكو فكانت المآخذ نزرة بسيطة فضلا عما وقع فيه من تكرار فالصفحة ٢٠٧ تكرار لما ورد في التمهيد أما نماذج الأخطاء فقليلة تكاد ترجع إلى فئة واحدة وهي سقوط حرف أو زيادة حرف[٢٦] في الشروح أما بالنسبة إلى الأشعار فالوهم لا يتعدى أصابع اليد وهو في حرف يبدل بآخر أو في لفظ جمع أورده مفردا ـ قد يكون من جراء الطبع[٢٧] وهذا الوهم في أربع مناسبات .

ينتقل الأستاذ ميدان في تحقيقه لديوان عمرو ماخلا المعلّقة من القطعة الأولى إلى الرابعة[٢٨] وهذا اضطراب لا يمكن لمحقق أن يقع فيه . ثم ماانفك الأستاذ ميدان كلما ذكر ـ في الشرح أو في سياق خبر عن وقوع عمرو وكلثوم في الأسر ـ بيتا

من المعلّقة هو :

متى تُعْقَـــدْ قـــرينتنــــا بِحَبْـــلٍ
نَجُـــدَّ الحَبْـــلَ أو نَقِصِ القَــرِينَــا

بدا له أن المضاعف المجزوم يفقد تضعيفه ويوضع عليه سكون ولثقل السكون يكسَر . فقد أورده في الصفحة ٢١٦ « نجذِ الحبْلَ » وكان أورده في سياق ترجمته لعمرو في الصفحة ١٨٦ السطر الثالث « نَجُذِ الحبْلَ » وسيورده في مكانه بين أبيات المعلّقة « نَجُدِّ » وهذا أمر غريب !

أضف إلى هذا الوهم في ضبط اللفظ التكرار المتواتر في عمل الأستاذ مما يفسر ضخامة الكتاب المفتعلة .

ونحسب ان المحقق يأخذ نفسه بالاقتصار في الكلام لذلك يتخذ الرموز ويذكرها منذ مقدمته التي يذكر فيها منهجه . ولا نحسب الأستاذ إلا محققا فينا ماقاله عنّا وعن مطابعنا الشرقية بعض المستشرقين .[٢٩] .

واستدرك الأستاذ ميدان على مقطّعات الديوان مقطعات أخرى من رقم ٢٥ إلى رقم ٣٤ خصص لها الفصل الخامس .[٣٠]

وإذ لا نناقشه فيما سوّغ له نسبة هذه النتف والقطع إلى عمرو لمجرد أن يجد مصدرا عزاها له فإنا نستغرب وهمه في تعليقه على روايات البيت الأول :

معــــاذَ الإلـــهِ أن تنُـــوحَ نســـاؤنـــا
عـــلى هـــالـــكٍ أو أن تضِـــجَّ من القتـــلِ

فنسب إلى شرح الحماسة للمرزوقي ١/١٠٩ الرواية التالية للعجز .

« على هالكٍ أوْ أن نَضِجَّ من القتْلِ »

وهذا وهم لأن ماورد في الحماسة في هذا الموضع هو « أن نَصيحَ » وقد ورد البيت شاهدا . أما ماأشار إليه الأستاذ ميدان من رواية فهو في موضع آخر من شرح المرزوقي أي في الحماسية الستين بعد المائة وهي أبيات عمرو وهذا البيت أوّلها وهي في الصفحة ٤٧٤ من الجزء الأول . بالرواية التي ذكر .

كما نستغرب اصراره على نسبة البيت في ٣٤ صفحة لعمرو بن كلثوم وقد اشار الى ان محقق مصدره المعتمَد نبّه على أن البيت لكعب بن جعيل .

وخصّص المحقق الفصل السادس والأخير للمعلّقة بشرح القشيري اعتمادا على نسختين خطيتين متأخرتين نسختا في آخر القرن الثالث عشر للهجرة . ورمز إلى الأولى (١٢٧٣هـ) بحرف ـ أ ـ وللثانية (١٢٧٢هـ) بحرف ـ ب ـ

وعلى شهرة المعلقة وكثرة شروحها منذ القدم وجودة تحقيق بعض هذه الشروح فإن الأستاذ ميدان وقع في الكثير من أوهام الضبط لبعض الألفاظ في الأبيات : من ذلك

١ ـ البيت الخامس والثلاثون

الخطأ : نطاعنُ ما تراخى الناسُ عنّا		ونضْرِبُ بالسّيوفِ إذَا غَشِينا

* والصواب : « إن اغُشِينا » للبناء على المجهول . وشرح القشيري يمهد له إلى الصواب . وهو أحيانا يستظهر برواية شرح الزوزني ولو عاد إليها في هذا البيت لانتبه إلى الصواب[٣١]

٢ ـ وكذلك البيت ٥٦ ص ٣٣١

الخطأ عند ميدان : تُهدِّدُنا وتُوعِدُنا رُويْدًا

متَى كنّا لأمِّكَ مَقْتَونِيا

* والصواب « مُقْتَوِينا »

٣ ـ والبيت الثاني والستون ص ٣٣٤

الخطأ : وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً والخيْرُ منْهُ		زُهَيْرًا نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِينَا

* والصواب : « والخَيْرَ مِنْهُ »

٤ ـ والبيت ٩١ ص ٣٤٦

يُدَهدُون الرّؤوسَ كَما يُدَهْدَى		حزاوِرَةٌ بأبْطُحِهَا الْكَرِينا

* والصواب : « كَمَا يُدَهْدِي » . . . « الْكُرِينَا »

٥ ـ البيت ٩٧ص ٣٤٨

الخطأ : ونَشْرَبُ إنْ وَرَدْنَا الماءَ صَفْوًا		وَيشْرَبُ غَيْرُنَا كدِرًا وَطِينَا

والصوابُ : « كَدَرًا »

وحتّى إن انتبه الأستاذ ميدان في مقايسة الروايات إلى الوهم الذي تسرّب مرارا إلى بيت من المعلّقة أشرنا إليه في غير هذه المجموعة وهو « متى نَعْقِد قرينتنا بحبْل نجذِّ . . . القرينا » .

فلاً مبرر يشفع له عندما يبقي عليه غفلا من التضعيف في مواضع متعددة أما ماعدّدناه هنا من أوهام فلم يشر إليه في قسم « الشروح والتعليقات » الذي ألحقه بالفصل السادس .

ونأتي في الختام إلى الفهارس الفنية وهي فعلا متنوعة (٣٢) ولكن لا يخفى على الأستاذ ميدان أنّ فهرس القوافي ينبغي أن يذكر فيه مطلع البيت إلى اليمين ثم إلى اليسار القافية فالبحر .

أمّا بالنسبة إلى الآيات القرآنية فأولى وأحرى أن تشكل شكلا تامًّا . ولم يتجشّم الأستاذ ميدان ذلك الجهد الضروري سواء في السياق الذي ذكرت فيه الآيات أو في فهرسها فضلا عن ذكر كلمة من آية وماكان ضرّه لو ساق الآية كاملة وسطر العبارة المقصودة (٣٣) والعجب أنه سعى في احتشام وتردد إلى شكل شيء من الأحاديث .

ونودّ قبل الانتهاء من هذا العرض أن نبدي ملاحظة في مصادر هذا التحقيق ومراجعه فقد ظهرت لنا عبارة الأستاذ في أكثر الأحيان غريبة تفصل بين المضاف والمضاف إليه إضافة إلى كثير من العبارات التي لا نراها إلا من قبيل الصدفة أو السهو مثل تكرار كلمة « هذا وَ » في رأس كثير من الجمل في بداية العمل ومثل تكراره لعبارة « حيثيات البحث » ونحن نحسب أن هذه العبارات دون لغة الأستاذ ميدان .

وقد يعود الكثير من الأخطاء إلى الرّقن بالحاسوب . من ذلك أن الأستاذ ميدان يعرف أن أبا عبيدة توفي مابين ٢٠٩ و٢١٣هـ ولكنه يجعله في الصفحة ٦٦٩ حيًّا حتى سنة ٢٧٠هـ . ويعرف الأستاذ كذلك أن تاريخ الأدب العربي لبلاشير ألّف بعضه في ١٩٥٦ والبعض الآخر في ١٩٦٦ فلا يعقل عندئذ أن يكون الدكتور الكيلاني ترجمه سنة ١٩٥٦ وإنّما في السبعينيات على امتداد ثلاث سنين .

ولسنا ندري لماذا حرص الأستاذ ميدان على اعتماد النسخ المخطوطة لفحولة الشعراء وهو عنده مطبوع فضلا عن طبعة ببيروت مع مقدمة المنجّد فضلا عن المقدّمة بالانغليزية لتورّي (ش) .

وأخيرا كم كنا نودّ لو كانت الشروح والتعليقات ومصادر التخريج على وجه الورقة التي يضبط عليها الشعر ولكنّ هذه جناية من جنايات الحاسوب .

ونحسب أنّ عمل الأستاذ أيمن ميدان رغم الهنات التي نبّهنا عليها عمل اقتضى جهدا مضنيا وفيه لأهل العربية غَناء أو بعض غناء لو تخلّص الأستاذ من دواعي مجاميع القبائل وماتفرضه من منهج ودرس لنا خصائص شعر عمرو ومقايسته بغيره من شعر الفرسان التغلبيين وغير التغلبيين .



الهوامش

١ ـ انظر على سبيل المثال « مجلة المورد » المجلّد ٨ العدد ١٩٧٩
وانظر ايضا « حوليات الجامعة التونسية » العدد ٨ ١٩٧١
العدد ٩ ١٩٧٢
العدد ١٠ ١٩٧٣
العدد ٢١ ١٩٨٢

٢ ـ انظر « مجمع الذاكرة او شعراء منسيون » د . ابراهيم النجار . منشورات الجامعة التونسية ١٩٨٧ في ٥ أجزاء . وهو استقصاء لشعر المقلّين في العصور العباسية ودراسة علمية ضافية له .

٣ ـ نشير في سياق من اعاد عملا كان حقّق إلى صنعة محمد ابو الفضل ابراهيم لديوان امريء القيس وكان قد عنى بقسم منه De Slane وإلى صنعة صلاح الدين المادي لديوان الشماخ وكان نشره Van Yerr٦ .

٤ ـ نشير في هذا المجال إلى صنعة سامي الدهان لديوان ابي فراس وإلى صنعة عزّة حسن لديوان بشر بن ابي خازم الأسديّ .

٥ – Encyclo Pedie de l'Islam. 2 eme édition Tome I, ff . 464 – 5. article «Amr-Ibn Kulthūm . for R. Blachere .

٦ ـ انظر مجلة المشرق اللبنانية ١٩٢٢ من الصفحة ٥٩١ إلى ص ٦١١ .

٧ ـ لعل الأستاذ الطاهر مكي هو الأستاذ المشرف على هذا التحقيق الذي قد يكون قدم لجامعة القاهرة لنيل درجة علمية ؟! وقد رقّمت الصفحات بحروف الأبجدية ابتداء من الميم وانتهاء بالراء . فنسفت « كلمن » وقطعت « قرشت » وظننا ان « ابجد » و « هوز » و « حطي » و « كلـ .. » استعملت في الشكر والإهداء فما وجدنا أثرا واستغربنا إشارة المحقق في فهرس محتوى الكتاب إلى انه استعمل « هوز » وهب ذلك من جراء السهو فما هكذا تعامل الأبجدية ! .

٨ ـ ابن ميمون (ابو غالب محمد بن المبارك بن محمد) : « منتهى الطلب في أشعار العرب » المجلد الأول ص ١١٦ صورة من مخطوطة لا له لي ١٩٤١ باستانبول . منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والاسلامية . إصدار فؤاد سزكين . فرانكفورت .

٩ ـ الاصمعي (عبدالملك بن قريب) : « فحولة الشعراء » تحقيق ش ـ تورّي ط ١ ١٩٧١ دار الكتاب الجديد . تقديم صلاح الدين المنجّد .

* السائل هو ابو حاتم السجستاني تلميذ الأصمعي .

١٠ ـ الاصمعي : فحولة ص ١١ س ١٤

١١ ـ الاصمعي فحولة ص ١٢ س ١٠

١٢ ـ انظر التمهيد ص ٣
١٣ ـ التمهيد ص ٤

١٤ ـ انظر القسم الثاني ـ الفصل الثاني = الأصول الخطية للديوان ص ١٩٧
١٥ ـ انظر التمهيد ص ٨
١٦ ـ انظر التمهيد ص ٩

١٧ ـ انظر إحسان عباس « مناهج استشراقية في نقد النصوص وتحقيقها » ص ١١ ضمن مؤتمر النقد الأدبي الرابع . المنعقد في ٦، ٧، ٨ جويلية ١٩٩٢ بجامعة اليرموك . الأردن .
١٨ ـ ينزل الجدول الأول تغلب ضمن عدنان . ويفرّعها الثاني إلى بطونها و احيائها و يشير إلى شعرائها ويهتم الثالث بحي بني جشم بن بكر بن حبيب د هـ ط عمرو . وهي جداول متدرجة متكاملة . انظر صص ٢٢-٢٣-٢٤
٢٠ ـ الفصل الأول (ص ١٥ ـ ص ٣٨)
الفصل الثاني (ص ٣٩ ـ ص ٨٧)
الفصل الثالث (ص ٨٨ ـ ص ٩٤)
الفصل الرابع (ص ٩٥ ـ ص ١٤٥)
الفصل الخامس (ص ١٤٧ ـ ص ١٦٩)

٢١ ـ فضلا عن ابيات اخرى كثيرة منها في ص ٢١٧ في ديوان عمرو .
ألا أبلغ بنى جُشم بن بكر وتغلِبَ كُلها نَبَأً جُلالا
وانظر ايضا القطعة ٢٥ ص ٢٩١ « متى تلقني في تغلبَ ابنةِ وائلٍ »
22– H. Lammens « Etudes sur le diècle des Omayyades» Beyronth 1930. article «un foete royal à la cour des Omayyades» F. 214 mote mo3

٢٣ ـ ذكر الأستاذ ايمن ميدان أن ذلك كان في ٥٦٨م بصفة جازمة و إن ذكر ذلك التاريخ فعلا . فقد ذكرت تواريخ اخرى .
انظر على سبيل المثال . دائرة المعارف الاسلامية .. النشرة الفرنسية المجلّد الأول فصل عمرو بن هند ـ وعمرو بن كلثوم . وانظر صالح موسى دراركة « بحوث في تاريخ العرب قبل الاسلام » عمّان ١٩٨٨ الجدول في آخر الكتاب .

٢٤ ـ اغلبها رسائل ماجستير في السبعينيات والثمانينيات : مثل شعر قشير وشعر تميم وشعراء البحرين ..
٢٥ ـ الفصل ١ : عمرو بن كلثوم .. سيرته الذاتية (من ١٧٣ — ص ١٩٤) .
الفصل ٢ : الأصول الخطية للديوان والتعريف بها (١٩٥ — ص ٢٠٤)
الفصل ٣ : نقد نشرة ف . كرنكو للديوان (٢٠٥ — ص ٢١١)
الفصل ٤ : نص الديوان محققا (٢١٣ — ص ٢٨٨)
الفصل ٥ : المستدرك على شعر عمرو (٢٨٩ — ص ٣٠٤)
الفصل ٦ تحقيق المعلّقة بشرح القشيري (٣٠٥ — ص ٣٥٠)
مع شروح وروايات مع بعض مصورات الأصول الخطّية (٣٥١ ـ ص ٤٤٤)

٢٦ ـ انظر النماذج الثلاثة في ص٢٠٨ وهي غالبا في شرح كلمة . وردت في الاصل نكرة وعرّفها المحقّق . مِئَرٌ/ المِئَرُ . مثلا .
او في ص ٢٠٩ النموذج عدد . اضاف اي مكان النقطتين .
٢٧ ـ انظر ص ٢٠٩ النموذج ٣.
٢٨ ـ الأولى وهي ميمية في ٤ ابيات ص ٢١٥ . واظنه اغفل رجزا في ص ٢١٦ يكون قطعة رقم ٢ . وقصيدة قصيرة (٩ ابيات) وهي لا مية في حص ٢١٧و ٢١٨ وتكون عدد ! حتى يتسنى له ان يرقّم في ص ٢٢٩ نتفة من ٣ ابيات برقم ٤ في هجاء عمرو بن هند .

٢٩ ـ ذكر اكثر من واحد انّا لا نعرف معنى الاقتصاد في الكلام .
وكثيرا ما عرّض (ـبلاشير في اطروحته عن المتنبي بالبحث كما يفهمه المشارقة [يعني العرب عامة] .
٣٠ ـ هكذا وضع الرقم بعد ان اثبت في ترقيمه لمقطّعات الديوان ٢٣ مقطعة . فإما انه لا يحسن العد او انه واهم . وهذا اشفع مما نعاه على فـ ـ كرنكو .
٣١ ـ الزوزني (ابو عبدالله بن الحسين بن احمد) : « شرح المعلّقات السبع » ص ١٧٤ط٣ بيروت ١٩٧٣

٣٢ ـ هي احد عشر فهرسا :
١ ـ فهرس قوافي شعر عمرو (ص٤٤٧ ـ ص ٤٦٢)
٢ ـ فهرس قوافي ماورد من شعر ليس لعمرو (ص ٤٦٣ ـ ص٤٧٨)
٣ ـ فهرس الآيات القرآنية (ص ٤٧٩)
٤ ـ فهرس الأحاديث واقوال الصحابة (ص ٤٨٠)
٥ ـ فهرس الأمثال : (ص ٤٨١)
٦ ـ فهرس الأعلام : (ص ٤٨٢ ـ ص٥١٣)
٧ ـ فهرس الشعراء : (ص ٥١٤ ـ ص ٥١٩)
٨ ـ فهرس الأمم والقبائل (ص ٥٢٠ ـ ص ٥٣٠)
٩ ـ فهرس البلدان والمواضع والمياه والجبال (ص ٥٣١ ـ ص ٥٥٠)
١٠ ـ فهرس الايام والحروب (ص ٥٥١ ـ ص ٥٥٤)
١١ ـ فهرس معجم الشاعر (ص ٥٥٥ ـ ص ٦٠٩)
٣٣ ـ انظر على سبيل المثال ص ٤٠١ والفهرس ص ٤٧٩ عدد ١